RAFFAELLO

RAFFAELLO.

LA SUA VITA E LE SUE OPERE.

118

RAFFAELLO,

LA SUA VITA E LE SUE OPERE

PER

G.-B. CAVALCASELLE E J.-A. CROWE,

AUTORI

DELLA *STORIA DEI PRIMITIVI PITTORI FIAMMINGHI*
DELLA *STORIA DELLA PITTURA IN ITALIA*
E DEL *TIZIANO, LA SUA VITA E I SUOI TEMPI.*

—

EDIZIONE ORIGINALE ITALIANA.

VOLUME II

CON 13 TAVOLE D' INCISIONI.

FIRENZE.
SUCCESSORI LE MONNIER.

—

1890.

Proprietà degli Editori.

ILLUSTRAZIONI CONTENUTE NEL PRESENTE VOLUME.

Avvertenza. — Per le incisioni di tutte le Madonne indicate in quest'Indice, vedi le Tavole III e IV, inserite nel primo volume.

TAVOLA III. — MADONNE.

Figura 25. La Madonna di Loreto.....Pag. 118
» 26. La Madonna di Casa d'Alba. Pietroburgo, Galleria dell'Eremitaggio..... 137
» 27. La Madonna di Casa Aldobrandini. Londra, Galleria Nazionale..... 143
» 28. La Madonna del Diadema cilestro. Parigi, Galleria del Louvre..... 147
» 29. La Madonna di Foligno. Roma, Galleria Vaticana 183
» 31. La Madonna Rogers. Londra..... 145
» 32. La Madonna del Divino Amore. Napoli, Museo... 191
» 33. La Madonna del Pesce. Madrid, Museo..... 258
» 34. La Madonna della Sedia. Firenze, Galleria Pitti.. 265
» 35. La Madonna della Tenda..... 268

TAVOLA IV. — MADONNE.

Figura 41. La Madonna dell'Impannata. Firenze, Galleria Pitti..... 195
» 44. La Madonna dei Candelabri. Londra, H. A. Munro 263

TAVOLA V.

Il Giudizio di Salomone. Affresco nella vòlta della Camera della Segnatura nel Vaticano..... 17

TAVOLA VI.

La Disputa del Sacramento. Affresco nella Camera della Segnatura, nel Vaticano..... 40

TAVOLA VII.

La Scuola di Atene. Affresco nella Camera della Segnatura nel Vaticano ..... Pag. 69

TAVOLA VIII.

Il Parnaso. Affresco nella Camera della Segnatura nel Vaticano 89

TAVOLA IX.

Gregorio IX porge i Decretali ad un avvocato concistoriale. Affresco nella Camera della Segnatura nel Vaticano 103

TAVOLA X.

Giustiniano dà i Digesti a Triboniano. Affresco nella Camera della Segnatura nel Vaticano 104

TAVOLA XI.

Iddio apparisce a Noè. Affresco nella vòlta della Seconda Camera nel Vaticano 165

TAVOLA XII.

Il Sacrificio di Abramo. Affresco nella vòlta della seconda Camera nel Vaticano 166

TAVOLA XIII.

Il sogno di Giacobbe. Affresco nella vòlta della seconda Camera nel Vaticano 167

TAVOLA XIV.

Il Roveto ardente. Affresco nella vòlta della seconda Camera nel Vaticano 169

TAVOLA XV.

Eliodoro cacciato dal tempio. Affresco nella seconda Camera nel Vaticano 171

TAVOLA XVI.

La conversione di San Paolo. Uno degli arazzi della Cappella Sistina ..... Pag. 321

TAVOLA XVII.

La lapidazione di Santo Stefano. Uno degli arazzi della Cappella Sistina 335

ERRATA-CORRIGE.

VOLUME I.

Pag.	28	lin. 3 (nota)	Vannucchi	Vannucci
»	42	» 24	idem	idem
»	43	» 13 (nota)	idem	idem
»	48	» 9	idem	idem
»	53	» 10	idem	idem
»	64	» 18	idem	idem
»	180	» 29	Tevere	Libia
»	181	» 5 (nota)	Tiber	Libia, come lesse il Passavant (*Raphaël*, vol. II, pag. 422).

VOLUME II.

»	31	» 15	a Raffaello	Raffaello
»	94	» 2 (nota)	del violinista San Secondo	del violinista Giacomo San Secondo
»	270	» 29	Giogello	Gioiello
»	277	» 27	Fra Giacomo	Fra Giocondo
»	290	» 6, 7, 8	La parola *ordinatio*.... di cui parla Vasari.	*Si sopprima tutto questo periodo.*
»	290	» 8	pare possa riferirsi	L'espressione del Vasari « l'ordine della cappella di Agostino (Chigi) » pare possa riferirsi
»	315	» 40 (nota)	passarono	posarono

RAFFAELLO.

VIII.

E oramai comune opinione fra gli storici, che l'invito fatto a Raffaello di venire in Roma e l' ordine impartito a Michelangiolo di dare opera alle pitture della Cappella Sistina, siano avvenuti contemporaneamente. Le cause che determinarono il primo avvenimento sono però assai meno note di quelle che determinarono il secondo. Un mero accidente aveva separato Michelangiolo da Raffaello in Firenze; un mero accidente li riuniva ora in Roma. Ma sebbene le vicende dei due pittori nell' una e nell' altra capitale siano state diversissime, pure, come in Toscana essi godevano il patronato delle famiglie più cospicue della città, così in Roma entrambi ritrovavansi al servizio di un pontefice, e per esso anche sotto il medesimo tetto. Le lievi dissonanze fra i due artisti, che avevano potuto correre inavvertite in Toscana, dovevano manifestarsi più vivamente al Vaticano, giacchè, mentre là essi avevano avuto occasione di conoscersi intimamente, qui stavano per condurre una vita più comune. Ciò non toglie che ciascuno dei due seguisse tranquillamente la propria strada. Raffaello seduceva gli animi di quanti lo avvicinavano con la sua cortese affabilità; Michelangiolo respin-

geva quasi sdegnosamente l'amicizia con la severità dei costumi e col suo fare sprezzante. Quegli era tutto grazia; questi, tutto potenza: due forze eguali e contrarie che si compensavano vicendevolmente. La tradizione, pervenuta fino a noi, della violenta e continua ostilità corsa fra Raffaello e Michelangiolo durante tutta la loro vita, ci pare esagerata. Perciocchè tutte le fonti storiche a cui si può attingere, non meno che le argomentazioni che dai fatti noti si possono ricavare, ci provano che i due avversari non furono che due generosi emuli. Nessuno dei due aveva nulla a temere dell'altro: nessuno dei due poteva mancare alla gloriosa mèta per cui contendevano, nè fallire dal creare quei capolavori che sorpresero i loro contemporanei e sono tuttora oggetto dell'ammirazione universale.

Giulio II non avrebbe mai potuto scegliere miglior occasione per dar lavoro ai due grandi artisti. I Romani avevano allora festeggiato il Pontefice di ritorno dalla conquista di Bologna, come colui che aveva grandemente accresciuto la potenza temporale del Papato: l'occasione era dunque per il sovrano assai propizia, per mostrarsi ora splendido patrono.

Quando Sisto IV, primo pontefice della famiglia dei Della Rovere, aveva voluto inalzare nel Vaticano la cappella che porta il suo nome, ne aveva affidato la cura ai più celebrati artisti di cui in quel tempo si gloriasse l'Italia; e l'alacrità colla quale i suoi ordini erano stati eseguiti, dimostra la fermezza con cui voleva che quell'opera fosse eseguita. Gli affreschi della Cappella Sistina furono infatti tutti condotti a termine nel breve periodo di dodici mesi [1] tanto che

[1] Muratori, *Raffaello Volaterrano* e Schmarsow, *Pinturicchio*, pag. 11.

ai 15 agosto 1483 il cardinale Giuliano Della Rovere, che doveva più tardi essere il secondo Papa della sua famiglia, potè celebrare la messa in quella Cappella.

I magnati della famiglia Della Rovere furono poi sempre desiderosi di emulare il loro capo. Dopo la morte di Sisto IV, essi si studiarono di prendere al loro stipendio artisti di gran fama, e molte delle opere d' arte a Roma come a Loreto, si debbono appunto a questa illustre famiglia. Giuliano, divenuto Papa, aveva concesso il suo patronato a Giuliano da San Gallo, a Vincenzo Foppa, al Perugino ed al Bramante; nè v' è un solo ramo delle arti belle al quale egli non abbia portato amore e cura. Fino dalla sua gioventù, egli aveva speso assai danaro in collezioni artistiche. Egli acquistò l'Apollo di Belvedere nello stesso giorno del suo rinvenimento, e più tardi gli diede posto vicino al gruppo del Laocoonte ed al torso di Ercole. Ma la febbre di demolizione e di ricostruzione che lo prese negli anni seguenti non mancò di produrre buoni resultati, giacchè nelle demolizioni dei vecchi edifici e nelle fondazioni dei nuovi furono spesso fatte importanti scoperte. Giulio II ordinò al Bramante di disegnare ed in parte eseguire il piano di una nuova Roma, e il disegno per la Basilica di San Pietro; ed a Michelangiolo commise di dipingere la vòlta della Cappella Sistina.

Tutti coloro che Giulio aveva protetti da cardinale, erano da lui pontefice chiamati presso di sè. Non solo il Perugino, il Signorelli, il Pinturicchio, ma anche il Caporali, il Bramantino, il Cesariano, il Peruzzi, il Sodoma, nonchè Lorenzo Lotto, lavorarono per quel pontefice.

Nell' autunno del 1508 e nella primavera del 1509, la maggior parte di questi artisti erano impie-

gati nelle stanze vaticane. In questo frattempo altri artisti fiorentini vennero al seguito di Michelangiolo, per le pitture della Cappella Sistina, quali il Granacci, il Bugiardini, l'Indaco, Agnolo di Donnino ed Aristotile da San Gallo. Il Vaticano adunque era il centro dove tutti questi artisti s'incontrarono come in una giostra, ed il principal luogo di loro residenza era Borgo Vecchio.[1]

Nel Vaticano tutti quanti gli artisti avevano l'opportunità di vedere e studiare i capolavori dell'arte antica, che trovansi raccolti in quel palazzo. Non è a dire quanta influenza ebbero questi capolavori nella formazione dello stile di Raffaello. Pieno come era della più grande riverenza verso il genio degli antichi, egli amava unirsi come un semplice studente ai suoi discepoli e con loro pellegrinare da una rovina ad una statua, da una statua a un edificio. Dagli avanzi che erano stati scoperti, era facile argomentare la grandezza e l'importanza di ciò che ancora si trovava nascosto; e l'uso che si faceva dagli artisti di quel tempo delle nuove scoperte dimostra con quanto interesse e con quanta costanza si seguissero gli scavi.

Nè è da credere che Raffaello fosse giunto in Roma impreparato a queste cose. La tendenza dei suoi studi era stata quasi la stessa anche in Firenze; con questo però, che mentre la Toscana gli aveva fatto conoscere soltanto le numerose e belle riproduzioni dei monumenti antichi che vedonsi nei capolavori dei maestri di quella scuola, Roma gli offriva una assai maggiore raccolta di capolavori originali da ammi-

[1] La maggior parte di essi abitavano il palazzo di San Clemente, che era rimasto vacante nel 1503, per la morte del cardinal Domenico della Rovere.

rare e studiare: ed in fatto d'arte, quanto vi era di antica arte classica per forma e per gusto, forniva materia di studio al genio del giovine Urbinate.

I pittori che egli incontrava ai soliti ritrovi o sulla via che conduceva a San Pietro, erano per lo più sue antiche conoscenze. Così, fra i perugini egli salutava il Perugino, ed il Pinturicchio; il Sodoma ed il Peruzzi gli erano famigliari fino dal tempo del suo soggiorno in Siena e così pure il Bramantino, il Caporali ed il Cesariano, come discepoli del Bramante; Michelangiolo, del quale aveva già preso ad ammirare e studiare le opere in Firenze; finalmente il Granacci, il Bugiardini e Aristotile gli ricordavano gli antichi convegni nella bottega di Baccio d'Agnolo.

Giulio II, a cui tutti questi artisti guardavano come ad un potente protettore e patrono, era per varie ragioni legato al paese che aveva dati i natali a Raffaello. Uno dei suoi parenti più prossimi era da poco tempo successo alla corona del ducato di Urbino; e ben due volte, durante le sue imprese militari, Giulio aveva visitato la città retta da Francesco Maria Della Rovere. È quindi assai probabile che il Papa avesse più volte udito parlare da sua sorella Giovanna o da suo nipote il Duca, nelle sale del palazzo di Urbino o in quelle del Vaticano, della valentia del giovane pittore, ed è anche probabile che Francesco Maria, ritornando da Fossombrone o da Urbino, dove aveva assistito alla morte di Guidobaldo ed aveva ricevuto l'omaggio del suo popolo, ricordasse i dipinti che Raffaello ivi aveva eseguito e le lettere che aveva scritto. Una di queste lettere, di data recente, gli chiedeva notizie sui suoi rapporti col Soderini, che era allora capo dello Stato fiorentino. E come egli aveva ritenuto Raffaello degno del patronato del Soderini,

così lo dovè ritenere degno di quello del Papa; laonde, se egli ne tenne parola col Papa, certo questi ricorse al consiglio del Bramante; ed il Bramante, come è noto, raccomandò caldamente Raffaello.[1] E se queste probabili influenze non fossero bastate, le parole di Michelangiolo dovettero in fine decidere il Papa.

Raffaello fu chiamato a Roma. La storia però non ci dice nè il come, nè il quando egli vi giunse.

Secondo una lettera pubblicata dal Malvasia, nell' autunno del 1508 il pittore si sarebbe già trovato in Roma. Ma noi già vedemmo che nell' aprile del 1508 egli esercitava la sua arte in Firenze: e ciò c' induce a credere che questa lettera, se non interamente apocrifa, fu per lo meno alterata nella data. Essa sarebbe indirizzata al Francia a Bologna il 5 settembre 1508, e Raffaello vi descriverebbe la sua vita attuale in Roma: vi si legge avere egli ricevuto il ritratto del Francia, ma rammaricarsi di non potergli contraccambiare il proprio: l'indefesso lavoro impedirgli l' adempimento di un tal dovere, e credere non essere bene di abbandonare agli assistenti l' opera a cui attende. La lettera termina con un accenno al desiderio di monsignor Datario e del cardinal Riario, di ricevere presto le Madonne che esso Francia erasi impegnato di spedir loro.[2]

[1] Vasari, vol. VIII, pag. 13.

[2] Questa lettera pubblicata dal Malvasia nella sua *Felsina Pittrice,* vol. I, pag. 45, riceve conferma dal fatto che il Vasari narra (vol. VI, pag. 12) che il Francia e Raffaello erano in corrispondenza di lettere; e lo stesso storico aggiunge (vol. VI, pag. 6) che il Francia dipinse una Giuditta. Ciò però lascia ancora insoluti alcuni dubbi, e specialmente quello della data. Noi già abbiamo ammesso (vol. I, pag. 375) che la lettera è genuina; ma un più attento esame ci lascia incerti sulla esattezza di quella data. Il Vasari parla della corrispondenza fra i due maestri come di cosa po-

Si nota che lo stile ed il fraseggiare di questa lettera scritta da Raffaello e diretta allo zio Ciarla, sono diversi dallo stile e dal fraseggiare da lui comunemente usati. Ma ciò si deve forse a recenti interpolazioni, o alla mano di qualche amanuense. È però opportuno attenersi alle conclusioni a cui conduce il contenuto della lettera.

Sembra pertanto che poco dopo che Raffaello ebbe scritto a suo zio da Firenze, egli sia stato chiamato a Roma, dove non tardò a conquistarsi la protezione di due potentissimi ecclesiastici. La sua carriera fu così rapida, che nello spazio di cinque mesi egli passò da una capitale all'altra, ed in Roma ebbe in poco tempo sì gran copia di lavoro, da essere costretto a chiamare di fuori numerosi assistenti ad aiutarlo.

Il cardinal Riario apparteneva nel 1508 al Sacro Collegio. Ma cerchiamo invano una traccia di qualunque relazione, che sia corsa in questo tempo fra il Datario Gasparo Torella o il cardinal Riario e Raffaello.[1]

steriore a questo tempo, del tempo cioè in cui Raffaello dipinse la Santa Cecilia di Bologna (vol. VI, pag. 12). Il Minghetti, rapito recentemente alla patria, dice, nella *Nuova Antologia* del 1883, che « lo stile della lettera lascia dei dubbi. » Forse è genuina, ma non scritta al tempo dato dal Malvasia. Vedi più innanzi nel capitolo XIII, ove ritorniamo su questo argomento.

[1] Il Passavant, *Raphäel*, vol. I, nota a pag. 141, ammette che questo Datario sia Baldassarre Turini. Se così fosse, la lettera non potrebbe essere stata scritta nel 1508, giacchè il Turini fu Datario soltanto sotto Leone X. Vedi Paris De Grassis, *Diarium*, vol. III, pagg. 153 e 484. Vedi anche Moroni, *Dizionario di Erud. Stor. Eccl.*, vol. XIX, pagg. 132-3, e Gaetano Marini, *Degli Archiatri Pontifici*. Roma, tomo I, pag. 257.

Inoltre il Vasari fa menzione del nome di Raffaello assieme a quello di Riario Cardinale di San Giorgio descrivendo l' affresco « del corporale d' Orvieto, di Bolsena, » il qual dipinto non fu eseguito prima dell' anno 1512. In questo lavoro, secondo l' opinione del Vasari (vol. VIII, pag. 25), Raffaello avrebbe introdotto anco il ritratto del Riario.

Potrebbe darsi che circa allo stesso tempo, come congettura

Nè è verosimile che lo stile di Raffaello avesse potuto prendere una forma tanto diversa in un periodo di tempo così breve, come fu quello che scorse fra la sua lettera al Ciarla e l' affermato invio della sua seconda missiva al Francia. Siamo quindi condotti a dedurre che o Raffaello non scrisse mai al Francia nella forma voluta dal Malvasia; ovvero gli scrisse posteriormente; d'onde la necessità di appoggiarsi ad altri indizi, per fissare il tempo probabile della venuta di Raffaello in Roma.

Giulio II aveva preso possesso delle stanze superiori del palazzo vaticano nel giorno stesso della sua incoronazione, che avvenne il 26 novembre 1507. Lo abbiamo dalla autorità del suo mastro di cerimonie, il quale afferma che egli odiava le camere già occupate da Alessandro VI al primo piano, e non poteva soffrire la vista del ritratto di lui, alla quale ad ogni ora del giorno sarebbe stato costretto. [1]

Contiguo ai suoi appartamenti era il parlatorio, che ora porta il nome di camera dell' Incendio, e dopo di esso, la camera che più tardi fu chiamata della Segnatura, la camera dell' Eliodoro, e finalmente la grande sala da pranzo, ora sala di Costantino. Queste stanze erano state costruite da papa Niccolò V, il cui scudo vedesi in una delle vòlte di quelle camere. Molte pareti erano state dipinte da valenti artisti; ma Giulio, osservando che la deco-

il Passavant (*Raphäel*, vol. I, pag. 174 della edizione tedesca), il Sanzio eseguisse la Madonna di Loreto; ma non perciò possiamo sicuramente affermare che il cardinal Riario ordinasse quella pittura.

Infatti, lo stesso Passavant, che nella prima edizione aveva enunciato il fatto in forma di congettura, si risolve ad ammetterlo nella seconda edizione (Passavant, *Raphäel*, 2ª ediz., vol. I, pag. 143) senza dare però le prove della sua affermazione.

[1] Paris De Grassis, *op. cit.*

razione era soltanto in parte finita, si decise ad ordinarne il compimento. Però nessuno dei documenti che si riferiscono a questo nuovo lavoro, determinano in che esso consistesse: contengono frequenti allusioni alle camere superiori del Vaticano, ma nulla precisano all'infuori dei nomi di alcuni pittori ed al pagamento del loro salario. Oltre un mese più tardi della supposta lettera di Raffaello al Francia, Sigismondo Chigi prometteva a papa Giulio che « il Sodoma avrebbe lavorato nelle camere superiori del Vaticano, per il prezzo di ducati cinquanta; » [1] e sì lo stile del Sodoma, come anche la testimonianza del Vasari provano che non lavorò in altro luogo che nella camera della Segnatura. [2] Ma la camera della Segnatura è anche il luogo dove dapprima Raffaello cominciò a dipingere, nè si può supporre che egli entrasse colà prima che il Sodoma ne uscisse. Il Sodoma fu sì diligente nel lavorare, che il soffitto era quasi del tutto finito quando Raffaello vi pose mano. Quanto tempo sia occorso al Sanzio per dare fine al suo lavoro, non è noto; ad ogni modo Raffaello guastò soltanto la pittura nei tondi e nei rettangoli che il Sodoma aveva col rimanente delle decorazioni della volta condotti a termine. [3] Le parti dunque che ancora rimangono della prima pittura, sono l'ottagono centrale, le otto piccole pitture nei rettangoli minori, nonchè l'ornamento interposto.

L'ottagono, che è immaginato come se fosse un'apertura a traverso la quale vedesi il cielo, è in parte occupato da fanciulli alati, sostenenti lo scudo

[1] Vedi nel *Raffaello* del Müntz, *op. cit.*, p. 319; od in C. Cugnoni, Agostino Chigi, *op. cit.*, pag. 82.

[2] Vedi l'autore succitato ed il Vasari, vol. XI, pag. 147.

[3] Vasari, vol. VIII, pag. 16, e vol. XI, pag. 147.

pontificio. Le piccole pitture distribuite intorno ai tondi e ai rettangoli dipinti a nuovo da Raffaello rappresentano un imperatore che arringa i suoi soldati, un gruppo di cavalieri alla carica, un generale coronato da una vittoria, e dei sacerdoti in atto di fare sacrificio; il tutto nella forma e nello stile degli antichi bassorilievi sopra fondo dorato. Seguono alcune illustrazioni a colori, tolte da Anacreonte. Cupido rimunera l'ospitalità con un colpo di freccia; Venere sopra un giaciglio, abbandona alla nascente brezza il proprio velo; Vulcano lavora lo scudo di Marte, ed i Satiri disturbano il sonno di Antiope.

Come abbiamo di sopra osservato, il Sodoma aveva dipinto non solo la parte che ancora rimane, ma quella pure che fu cancellata. Ora, se questa camera fu la prima a cui pose mano Raffaello; e se il Sodoma impiegò tre mesi per condurre a termine la sua parte di còmpito, Raffaello potè appena darvi principio nella primavera del 1509. Devesi dunque concludere che nell'anno 1508 il Papa avesse intenzione di procedere alla decorazione delle camere senza l'opera del giovane Urbinate. E questa ipotesi è anco confermata da ricordi che dimostrano appartenere il Sodoma ad un gruppo di artisti tra cui non era Raffaello, i quali si recavano quotidianamente al Vaticano e spesso godevano della ospitalità del Bramante, prima che il Sanzio giungesse a Roma.[1]

Nei registri vaticani tuttora esistenti sono stati trovati i nomi di parecchie persone nuove agli annali della pittura (Giovanni Ruysch e Michel del Becca sono i più degni di nota) fra i molti stranieri che erano

[1] Nelle descrizioni dei convegni degli artisti che si tenevano nel 1508 in casa del Bramante, non appare il nome di Raffaello. Vedi Vasari, vol. XIII, pag. 73, e Temanza, *Vita del Sansovino.*

al salario del Vaticano nell' inverno del 1508 e nella primavera del 1509. [1] Il nome del Sodoma è segnato

[1] Die VIIII, Martij, 1509: Mâgr laurentius lottus de Trivisio pictor confessus est cū. effectu recepisse p. manus dñi. hier. fran. đ. senis fabricar. computiste duc̄s de cav.nis X pro dūcs monete veteris centum. q̄ sunt ad bonū computū laborerij picturar faciendar in Cameris supioribs. pp prope librariam superiorem de qbs qtat. in forma q et per.t q° in palatio in Cam. Rs.mi Thesaurarij pñtibs. magro Juliano del Toccio et bernardo Silvestri đ Florentia scarpellino in Urbe.

I seguenti documenti si riferiscono ad altri artisti: portano le date tra l' ottobre del 1508 e il 23 gennaio 1510:

« Michele de Becha o del Becca, pittore imolese.

» Ambrogio di Benedetto, fiesolano scultore scarp.

» Benedetto Gozuti, rom. scult. scarp.

» Girolamo del Bene, scult. scarp.

» Giov. Ant. de Bazi da Vercelli (il Sodoma), pitte.

» Giovanni Ruisch, pitte.

» Bartolomeo Suardi alias Bramantino milanese pitte.

» Giuliano da Sangallo archito.

» 13 ottobre 1508. Il magnifico Sigismondo Chigi fa sicurtà per Giov. Antonio de Bazi di Vercelli (il Sodoma) a cui è commesso di fare alcune pitture nelle camere superiori del pontefice nel palazzo vaticano.

» 14 Ottobre 1508. Maestro Giov. Ruisch fa ricevuta di 50 ducati a buon conto di pitture nel Vaticano.

» 4 Decembre 1508. Michel del Becca d' Imola fa ricevuta di due cento ducati a buon conto di pitture nel Vaticano e nella rocca di Ostia e fa ricevuta d' altri 200 ducati per lo stesso oggetto il 13 di Marzo del 1509.

» 4 Decembre 1508. Maestro Bartolomeo Suardi da Milano d° Bramantino fa ricevuta di ducati cento trenta a buon conto delle pitture da farsi nel Vaticano.

» 4 Decembre 1508. M° Giuliano di San Gallo architetto fa sicurtà per mro Antonio Bartolomeo da Firenze maestro di legname.

» 9 Marzo 1509. M° Giuliano del Toccio fiorentino e m° Girolamo d° Fracasso scarpellini ricevono, il primo, ducati dugento sedici, l' altro cento, per lavori fatti nel palazzo vaticano. Il Fracasso fa ricevuta d' altri 100, il 3 dicembre 1509.

» 4 Decembre 1509. M° Raffaele di Tommaso de' Ciani da Fiesole scarpellino, fa ricevuta di ducati cinquanta a buon conto di due pilastri fatti nel Vaticano.

» 30 Novembre 1509. M° Ambrogio Badisti d° Cuvula da Fiesole scultore, riceve ducati settantacinque a buon conto di tre pilastri da farsi nel Vaticano.

» 30 Novembre 1509. M° Benedetto Gozuti romano del rione

vicino a quello del Bramantino e del Lotto. La maggior parte dei conti che appaiono sui registri si riferiscono a lavori compiuti nelle « camere superiori del Vaticano. » A questi lavori appunto alludeva l'Albertini nel 1509 accennando a restauri fatti da parecchi artisti.[1] Ma nè i registri, nè il libro dell'Albertini contengono alcuna allusione a Raffaello. Da ciò si può dunque arguire che Giulio II ebbe a visitare le camere vaticane sul principio della primavera del 1509; ed osservando che le decorazioni del Sodoma non erano così eccellenti come avrebbe desiderato, ne ordinò la cancellazione.

Frattanto Raffaello era stato raccomandato alla attenzione del Papa da Michelangelo, dal Bramante, e, forse, dal duca Francesco Maria d'Urbino; e veniva fatto chiamare sul principio dell'anno 1509. Il Papa gli ordinò di rifare la maggior parte del lavoro del Sodoma. Al che Raffaello obbedì. Il resultato di questa sua prima prova nel soffitto della camera della Segnatura fu tale, da convincere Giulio II della molta valentia del maestro, e da indurlo al successivo licenziamento del Perugino, del Peruzzi, del Lotto e del Bramantino, i quali forse non si aspettavano che la partenza del Sodoma avrebbe di così poco preceduta la loro.

Gli affreschi della camera della Segnatura ci sono

Pigna, scultore, riceve cento ducati a buon conto di quattro pilastri da fare nel Vaticano.

» 30 Novembre 1509. M° Paolo di Pietro da Pesaro maestro di legname, riceve 60 ducati a buon conto di lavoro fatto sull'altare principale e nel palco di s. M^a maggiore, e ducati dugento a buon conto di lavori da fare in s. Giov. in fonte (Battistero lateranense). »

Note tratte dal codice corsiniano n. 2315 da Francesco Cerrotti, bibliotecario, il 20 Aprile 1883.

[1] *De Mirabilibus, Urbis Romae, op. cit.*, lib. III.

familiari sotto i nomi della Disputa, della Scuola d' Atene, del Parnaso e della Giurisprudenza; e vanno annoverati, tra i più celebrati capolavori di Raffaello.[1] Stanno in relazione con questi affreschi i tondi del soffitto, le allegorie della Teologia, della Filosofia naturale, della Poesia e della Giustizia.[2] Sottoposte a questi tondi negli angoli della vòlta sono altre composizioni in riquadri oblunghi, che rappresentano Adamo ed Eva o il Peccato originale, il Giudizio di Salomone, la Contemplazione dell' Universo e Marsia ed Apollo.[3]

Tre secoli e più sono scorsi dacchè il Vasari descrisse questi soggetti, e da quel tempo ad oggi molte cose sono state dette intorno al modo con cui Raffaello potè acquistare la erudizione classica che dovette necessariamente possedere l'autore di quelle opere d'arte. Pure da queste molte discussioni null' altro si è concluso se non questo: che le pitture che adornano quelle pareti concretano le idee del tempo nel quale esse furono create. Così Raffaello potè facilmente avere importanti nozioni dai Platonici di allora, o dagli Umanisti, di cui erano numerosi seguaci in Roma.[4]

[1] La Disputa fronteggia la porta che mette alla stanza dell' Eliodoro; la Scuola d' Atene sta dirimpetto alla Disputa; il Parnaso e la Giurisprudenza a destra ed a sinistra sopra le finestre.

[2] La Teologia sta sopra la Disputa, la Filosofia sopra la Scuola d' Atene, la Poesia e la Giustizia sopra il Parnaso a la Giurisprudenza.

[3] Il Peccato originale è disposto fra la Giustizia e la Teologia; il Giudizio di Salomone fra la Giustizia e la Filosofia; la Contemplazione dell' Universo fra la Filosofia e la Poesia, e Marsia ed Apollo fra la Teologia e la Poesia.

[4] Si può con sicurezza negare fede a quanto più tardi fu detto dal Dolce ad istigazione dell' Aretino (*Dialogo della Pittura*, Milano 1863, pag. 8, ediz. in-8), che cioè Raffaello non usava di nulla dipingere senza essersi prima consigliato sul soggetto con esso Aretino.

Ad un artista che aveva già veduto i savi e gli eroi dell' antichità nei palazzi di Urbino e di Perugia; e i pianeti e le sibille nella sala del Cambio, doveva certo sembrare non arduo il dar forma alle idee di Giulio II. Il maestro che avea conosciuto Taddeo Taddei a Firenze doveva naturalmente saper consultare gli Umanisti del Vaticano. Possiamo quindi, con sufficiente probabilità di apporci al vero, rigettare l'opinione che Raffaello fosse studioso compulsatore di libri, ma dalle sue opere risulta evidente lo studio dell' arte classica, di cui così splendidi esempi egli aveva vicino. La necessità di questo genere di studio gli era anco imposta dalla natura dei soggetti che doveva trattare nelle pitture della camera della Segnatura. Per quanto potessero essere a lui familiari le allegorie di Giotto ad Assisi e del Lorenzetti a Siena, egli dovette per la creazione di figure ideali come la Poesia e la Filosofia, aver sentito il bisogno di studiare l' antico. Ma venendo a chiedere un concetto rappresentativo della Poesia e della Filosofia alle favole classiche, la scultura dei Greci dovette inevitabilmente metterglisi innanzi; ed egli la studiò infatti con tale amore, che questo studio riflettesi chiaramente nelle sue opere. Tale fu anzi la flessibilità del genio del giovane artista che, unito questo studio dell' antico con quello della natura e della scuola fiorentina, potè dare sviluppo a nuove forme, che si combinarono con quelle precedenti nate da un più chiuso campo di esperienza, e in parte a quelle si sostituirono. Dal paragone delle proporzioni tra i nuovi e primitivi elementi della maniera di Raffaello nella prima camera, possiamo, per così dire, determinare con uno studio postumo il graduato svolgimento dell' arte del pittore: e giungere a vedere che l'esecuzione è cronologicamente del tutto

diversa da quella che i soggetti avrebbero consigliato. Sembra logico che il grandioso quadro della Disputa conducesse all' allegoria della Teologia e ricevesse una subordinata illustrazione dall'affresco del Peccato originale; e che parimenti la Scuola d' Atene conducesse all'allegoria della Filosofia ed a quella della Contemplazione dell'Universo. Ed infatti il soffitto fu dipinto prima delle pareti.[1]

La sua prima prova fu la Contemplazione dell' Universo e ad essa tennero dietro il Giudizio di Salomone, il Peccato Originale, e l' Apollo che scortica Marsia. Nelle allegorie si ravvisano frequenti reminiscenze di vari periodi anteriori. Così la Teologia ricorda la Scuola Umbra e la Fiorentina; la Poesia ricorda l' arte di Michelangiolo, l' antica, ed ancora la Scuola Umbra; la Giustizia ricorda parimenti la Scuola Umbra; e la Filosofia, l' arte antica. Per conoscere quale intima connessione cronologica corra fra questi affreschi, è mestieri tornare sui disegni che loro servirono di base: e questo esame ci condurrà a vedere come Raffaello abbia voluto coordinare ogni pittura in relazione alle altre, che avrebbero trovato luogo in quella camera, prima di condurne a termine alcuna.

Giustamente osservò lo Springer che il quadro del Peccato Originale può pittoricamente considerarsi come il precursore di quello della Redenzione, del quale la Disputa è la manifestazione; che il Trionfo di Apollo è una adeguata illustrazione della Poesia, ed il Giudizio di Salomone, lo è della Giustizia. La Contemplazione dell' Universo è poco felicemente

[1] Il Passavant (*Raphäel*, vol. I, pag. 134) crede che gli affreschi del soffitto nella camera della Segnatura siano stati dipinti dopo il compimento della Disputa.

espressa da una donna inclinata sovra un globo celeste.[1] La difficoltà provata dall' artista per trovare una pittorica rappresentazione della causa suprema pare sia stata insuperabile. Egli semplicemente immagina una donna che osserva i pianeti nel centro di una sfera, la cui periferia contiene le stelle e i segni dello zodiaco. Questa donna per forma e per espressione, simile ad una divinità pagana si china sovra un globo trasparente e su questo tiene posata una mano. Le vesti e la lunga fascia che elegantemente scendendo dal capo gira attorno alla figura, sono agitate dal vento. Essa sta osservando la terra nel centro di un globo cristallino a traverso il quale distinguesi la parte inferiore della veste ed i piedi di lei. Il suo sguardo e il suo gesto esprimono sorpresa. Due fanciulli alati e sorridenti sono disposti l'uno a destra e l'altro a sinistra, sopra nuvolette in atto di recare i libri della antica sapienza.

Se la grazia e il misurato giuoco di luci e d'ombre richiamano qui le ultime manifestazioni dell' arte raffaellesca, la ricercata cadenza di movimento dei fanciulli ci rimanda però ai tempi di Perugia. Ma da quel tempo in poi Raffaello aveva già visitato i monumenti di Roma, ed aveva osservato l' effetto della ornamentazione nelle nicchie delle chiese più antiche: volle quindi imitare coi colori il lavoro del mosaico delle primitive basiliche.

A comprendere quanto Raffaello meditasse l'Astronomia, che fu il primo soggetto da lui trattato al Vaticano, basterebbe per poco esaminare un suo schizzo di una giovane, rapidamente tracciato sopra un foglio, che oggi trovasi alla Albertina di Vienna.[2] Sul rove-

[1] *Raffaello e Michelangelo, op. cit.*, pag. 153.

[2] Vienna, Albertina. Schizzo a penna della figura della Astro-

Tavola V.

scio del foglio è disegnata la madre genuflessa del Giudizio di Salomone: nuova prova evidente, se pure altra occorresse, che le due pitture furono pensate nello stesso tempo. Ma la figura del soldato, che vedesi sullo stesso foglio, è uno schizzo preparatorio per la figura del carnefice nel Giudizio di Salomone come pure per uno dei soldati della stampa di Marcantonio della Strage degl'Innocenti. Questa coincidenza fu giustamente notata come una testimonianza della fantasia di Raffaello; al quale il lampo rivelatore di un soggetto getta una subitanea luce sulla composizione di un altro lavoro.[1] Tali motivi ricorrono con straordinaria frequenza nei lavori di Raffaello. Così, nella Strage degli Innocenti, egli combina taluni dei primi motivi della sua composizione per il Giudizio di Salomone con le mosse imitate dal Signorelli che vedonsi nei fogli del libretto dei disegni di Venezia, non meno che con le reminiscenze dei dipinti di Giotto ad Assisi, di Duccio a Siena, e di Domenico Ghirlandaio a Santa Maria Novella di Firenze; eppure, fu giustamente osservato che gli schizzi di Vienna e di Oxford, in cui sono tracciati i primi pensieri per il Giudizio di Salomone, differiscono in particolari essenziali dall'affresco della Camera della Segnatura. Qui il re è vecchio e rigido, mentre colà egli è giovane di figura e di atteggiamento. Salomone è seduto in trono di profilo; ed osserva con sorpresa il carnefice, veduto da noi di schiena. Questi, preso per una delle gambe il fanciullo, lo tiene sollevato, e mentre lo sta guardando, coll'altra mano abbassata, impugna la spada

nomia, ed uno studio speciale della mano sinistra. Passavant n. 205. Per il disegno nel rovescio, vedi più sotto, e Passavant n. 172.

[1] Springer, *Raffaello e Michelangelo, op. cit.*, pag. 155.

attendendo gli ordini. La vera madre si getta innanzi animata per fermare il colpo, rivolta con la testa a Salomone, mentre la falsa, genuflessa a piè del trono e colla testa girata essa pure da quel lato, con ambe le mani addita il cadavere del fanciullo morto che giace al suolo. Le leggi di composizione, la misura della luce e dell' ombra, il contrasto dei movimenti e la espressione, sono correttissimamente applicate, sebbene forse l' affresco riveli meno energia e verità degli schizzi da cui fu tratto.

Nel disegno di Vienna, il carnefice sta sul davanti e presenta allo spettatore il volto e il petto. In quello di Oxford, egli appare di profilo, e il re esprime non meno interesse che la vera madre, che si muove per salvare il bambino. La forte passione e l' azione veemente che appaiono nelle figure degli schizzi, sono nell' affresco assai più moderati. Gli schizzi sono presi da modelli.[1] L' affresco racchiude reminiscenze dell' antico, di Leonardo e del Signorelli. Il carnefice sta a destra, presenta il dorso allo spettatore, ha la testa rivolta a sinistra: sembra tolto da uno dei domatori dei cavalli al Quirinale, il gran modello classico che più tardi suggeriva al Sanzio una consimile figura nello Spasimo di Sicilia. Ma tanto questa figura come quella della madre intenta a sviare il colpo, ritrovansi nella Strage degl' Innocenti del Signorelli ad Arcevia; ed anche prima del Signorelli e di Raffaello, Leonardo

[1] Vienna, Albertina, schizzo a penna. A sinistra, il soldato ignudo, veduto di fronte, in una posizione molto simile a quello a sinistra della Strage degli Innocenti di Marcantonio. A destra, nella parte superiore del foglio, il dorso di un soldato, sotto cui la madre genuflessa dell' affresco del Giudizio di Salomone. Misura pollici 10 1/2 di altezza 11 1/6. Proviene dalle collezioni Crozat e Ligne.

Oxford, n. 75 disegno a punta d' argento. Altezza, pollici 4 su 5 3/8.

aveva introdotto le forme e il movimento del modello antico nella Battaglia dello Stendardo.[1]

Cinque de' sei schizzi a penna rappresentanti un uomo ignudo nell' atteggiamento di Adamo nel Peccato Originale dipinti nella vòlta della camera della Segnatura, trovansi oggi al Louvre. L' arditezza e la rapida esecuzione di tali contorni sono tanto notevoli, in quanto combinano lo studio della natura con quello del Torso del Belvedere. Raffaello prende dal Torso la piega del tronco e il muovere dei muscoli che sono il suo principal pregio, e ad un tempo conserva una reminiscenza dei modi grandiosi che Michelangiolo aveva tracciato con sì mirabile forza nel cartone rappresentante i soldati sorpresi dal nemico, mentre si bagnano nell' Arno. La disposizione delle gambe è diversa in ciascuna figura del Louvre. Ma l'affresco manifesta la definitiva concezione del pittore. Qui Adamo siede su d' un rialzo di terreno presso l' albero, e stende la mano verso Eva che gli presenta il frutto: il serpente avvolge le sue spire attorno al tronco, ed affaccia la sua testa di donna avvenente fra i rami, in atto di spiare l' azione d' Adamo. La figura di Eva come la sua azione hanno la grazia di una Venere greca, e Adamo non è meno perfetto, nè meno elegante di lei nelle forme. Ma il volto della donna, che mostra di chiamare il compagno, e lo scorcio della persona, preso mentr' essa volge lo sguardo verso di

[1] Il Grimm (*Jahrbücher der Kgl. Sammlungen,* 1882, fasc. III) ha avvertito per il primo la rassomiglianza fra la figura dell' affresco e quella del domatore di cavalli. Il signor Wallis ci ha indicato l' identità del gruppo dell' affresco con quello della predella del Signorelli ad Arcevia.

Nella Battaglia di Anghiari di Leonardo, la figura è disegnata a rovescio, e rappresenta il domatore di un cavallo, simile alla statua del gruppo del Quirinale.

lui, sono rimembranze raffaellesche del periodo umbro-fiorentino, che ricordano specialmente la Santa Caterina della Galleria Nazionale di Londra. La testa di Eva dell' affresco è quella stessa che Raffaello aveva destinato per l'allegoria della Poesia, prima che l'avesse cangiata nella gentile forma classica che ora ha.[1]

Il soggetto di Apollo e Marsia era tale, da rendere inevitabili le reminiscenze dell' antico: e Raffaello dimostrò qui che egli era in grado di richiamarle con grande maestria. Nel mezzo della pittura vedesi di schiena un pastore che tiene sollevata una corona d' alloro sulla testa del Dio seduto a sinistra, il quale con una mano tiene la lira e coll' altra fa l' atto di comandare ad un altro pastore di scorticare Marsia, mentre quegli osservando Apollo, tiene pronto allo scopo il coltello. Marsia ha le braccia sollevate e legate ad un albero e tocca appena con la punta dei piedi il terreno. La forma della sua persona rassomiglia in tutto a quella dell'antica statua di Marsia, di cui ancora conservansi alcuni esemplari. Il disegno del torso e delle gambe, che trovasi nel libretto dei disegni di Raffaello a Venezia, presenta il lato opposto a quello della copia della statua tolta dal pittore per l' affresco.[2] L' originale da cui fu tratto il disegno è probabilmente quello che trovasi agli Uffizi e che già fu nella collezione Capranica di Roma.[3] Ma se Raffaello studiava e

[1] Ciò appare evidente dal disegno originale della Poesia, che trovasi a Windsor.

[2] Vedasi vol. I, pag. 302. Il disegno porta il n. 11, cornice XXVI. Rovescio n. 5.

[3] *Uffizi*, n. 155. Vedi anche Gotti, *Galleria di Firenze,* pag. 76 e pag. 306, che dimostra come questa statua fu comprata dalla collezione Capranica nel 1584 dal cardinale Ferdinando De' Medici. Ed è così ricordata: « Un Marsia igniudo apiccato, senza piedi, alto palmi dieci. Duc. 400 ». Si annoverano altre riproduzioni, fra cui è degna di specialissima menzione quella del Louvre. Un' altra di minor valore trovasi alla Villa Albani a Roma.

copiava le statue, non dimenticava però di consultare anche la natura; nel suo libretto di disegni a Venezia trovasi infatti una variante del pastore che tiene la corona d' alloro sospesa sul capo di Apollo.[1]

Il volto del Dio contornato da copiosi ricci e le fattezze dell' uomo con la corona d'alloro formano un piacevole contrasto col volto e le fattezze di Marsia; ed una naturale variante si riscontra nelle figure e nelle forme loro. Lo spazio, ben riempito dal gruppo delle quattro figure, denunzia un qualche sacrifizio della verità domandata dalle esigenze di un componimento, nel quale vedesi che Raffaello adottò nella disposizione delle sue figure, le massime del bassorilievo degli antichi. Ciò si manifesta specialmente nelle braccia piegate di Marsia e nell' Apollo, benchè il movimento delle gambe sia alquanto scorretto e convenzionale.

Fin dal tempo di Perugia e di Firenze, Raffaello erasi sempre compiaciuto di imitare le parti migliori degli esemplari che studiava. Ma il modo con cui egli li riproduceva era diverso; giacchè rifuse l' antica in una nuova forma, tanto da farne una creazione originale, in ciò imitando l' esempio di Michelangiolo, che dipinse la vòlta della Cappella Sistina appunto con questi criteri.

Quando Raffaello terminò questi dipinti, ed incominciò le Allegorie vicino a questi, altri concetti gli signoreggiavano la mente. Il pittore di Madonne doveva ora immaginare nuove forme di grazia femminile od almeno forme esprimenti un sentimento diverso da quello che animava le Sacre Famiglie: doveva immaginare nuove espressioni per i putti alati, di-

[1] Vedi vol. I, pag. 283. Il disegno porta il n. 8, cornice XXVII.

verse da quelli degli angioli dei quadri sacri: e la versatilità e i ricchi espedienti del suo ingegno poterono infatti, far qui mostra di sè. I putti alati che stanno sulle nubi con le tabelle in mano, e la giovane dònna che siede fra essi con un libro chiuso sul ginocchio e addita lo spettacolo dei cieli sottostanti, sono un pensiero nobile, pieno di soave espressione e di grande significato. Questa splendida composizione è chiamata la Teologia. Le tabelle dai putti portate recano la leggenda: « NOTITIA DIVINARUM RERUM. » Queste parole esprimono l'idea dell'affresco della « Disputa » che sta disotto, sebbene esso altro non sia che il riassunto dei concetti del principio del secolo XVI. Il gentilissimo viso volto in giù della giovane, soavemente contornata i capelli fulvi da una ghirlanda d'alloro e da un velo che si agita nella brezza, denunzia che il pittore volle attenersi al tipo fiorentino con reminiscenze quasi uguali del Perugino e di Fra Bartolommeo. Ciò che più specialmente richiama la scuola toscana sono la posa ed il panneggiamento.[1]

In un disegno della Poesia a Windsor preso dal

[1] Il tempo non è stato favorevole ai colori di questa bella pittura. Il solo fondo coperto in parte da nubi ha conservato la trasparenza e la luce. I disegni per l'affresco sono i seguenti:

Oxford n. 80. Disegno a penna e a terra d'ombra, misura pollici 8 di altezza su 5 7/8. Questo rapido schizzo rappresenta una bella giovane, seduta, con la mano sinistra aperta, e con l'altra mano accenna in giù, e tiene il libro sul grembo. Nell'affresco invece tiene il libro chiuso nella mano sinistra, appoggiato alla gamba. Sul rovescio del foglio di Oxford, una figura simile trovasi accompagnata da angeli. Sotto questa figura vedesi una tomba circondata dagli apostoli; luminosa creazione della immaginazione di Raffaello, che doveva servire per l'Assunzione della Vergine al cielo.

Lilla, *Museo,* n. 692. Metri 0,235 di altezza su 0,160. Questo disegno è a matita nera o a carbone, ombreggiata collo sfumino, e lumeggiata di bianco nel fanciullo, con tunica, recante la tabella. La testa è di profilo a sinistra; il corpo vòlto a destra.

vero, il quale fu poi trasferito con l'aggiunta del panneggiamento sull' affresco, osservasi la testa rivolta da un lato e gli occhi volti in giù; lo scorcio ha della maniera umbra che Raffaello aveva ereditato dal Perugino. [1]

Ma nell' intervallo corso fra il disegno e l' esecuzione della pittura il sentimento artistico del maestro erasi modificato. Egli erasi allontanato dalle affettazioni del Perugino, e la sua potente immaginazione incominciava a manifestarsi sotto forme nuove. La freschezza ed il candore delle prime creazioni non erano scomparsi; e qualche cosa di più virile manifestavasi però nelle fattezze, e nello sviluppo delle forme. Le foglie della corona d' alloro cingono nobilmente il capo della Poesia. Le sue ali sono aperte, il suo viso è volto con una mossa elegante, che fa bel contrasto con quello della persona, il movimento delle linee è bello, l' occhio scuro è pieno di fuoco. Una tunica ripiegata elegantemente attorno alla vita e alle braccia, lascia l' avambraccio destro ignudo. La mano destra tiene un libro chiuso ed appoggiato sopra uno dei ginocchi; i piedi graziosamente incrociati; nella mano del braccio sinistro piegato tiene la lira. Questa figura della Poesia ha l' aspetto di una Sibilla, ed i genii alati ai suoi fianchi, che portano le tavolette, dicono con le parole di Virgilio, che essa è inspirata da un dio. [2] Uno di questi genii sta seduto, e l' altro è genuflesso sulle nubi che si muovono attorno al seggio della

[1] Windsor, disegno su carta grigio-turchina lumeggiato in bianco, e ombreggiato leggermente ad acquarello, ma macchiato ed abraso. Pollici 13 3/4 su 8 1/2. Il disegno è graticolato per essere riportato. La testa fa riscontro a quella di Santa Caterina della Galleria Nazionale; ma questa parte del disegno non fu adoperata per il soffitto.

[2] Numine Afflatvr: Vedi Virgilio, *Eneide*, Libro VI, verso 50.

Poesia. Essi ricordano il Bambino della Madonna Esterhazy, non meno che il Cupido dei Greci. Qui come altrove scorgesi facilmente lo studio dell' arte classica. I mascheroni sui bracciuoli del seggio sono pure una imitazione dell' arte classica, il cui fàscino avea tanta potenza sul maestro, che egli volle disegnare la figura di fronte e di profilo dall' uno e dall' altro lato di un dio fluviale giacente, che vedesi in uno schizzo che si conserva al Museo di Lilla.[1]

La Giustizia brandisce la spada colla destra mano sollevata, e tiene coll' altra mano alzata l' asta della bilancia. Fu giustamente osservato che le vesti e il movimento della testa fanno riscontro a quelli della Madonna del Popolo.[2] Le tavolette sovra cui è scritto il motto, sono ciascuna sostenute da due genii dagli atteggiamenti graziosamente svariati.[3] Raffaello, siamo per dire, non aveva forse fatta mai per lo innanzi cosa elegante e bella nella distribuzione e nelle linee quanto questa; eppure l' esecuzione si mostra più debole di quella delle rimanenti figure. Il pensiero originale della figura della Giustizia trovasi nella versione del Perugino dello stesso soggetto, che è nella sala del Cambio.

La Filosofia dall' altra parte racchiude maggiori elementi dell' antico, che qualunque altra delle restanti allegorie. Oltre le forme della Diana di Efeso che decorano nella parte superiore i bracciali del seggio su cui la figura è seduta, essa stessa richiama i bei modelli antichi. Questa figura allegorica ha una veste cosparsa di stelle, un manto a fiori, ed ha nelle mani i

[1] Lilla, n. 735. Disegno a punta d' argento su carta color di rosa. Pollici 0, 11 su 0, 17.

[2] Vögelin, *Die Madonna von Loreto*, in-8, Zurigo 1870, pag. 6.

[3] Le parole delle tavolette sono: JUS. SVV. UNICUIQUE. TRIBUENS.

libri di filosofia morale e naturale. Così pure richiamano i modelli antichi i robusti putti che portano le tavolette sopra cui è scritto: « CAUSARUM COGNITIO. » Il seggio, la forma, la mossa della testa, il nobile volto, hanno una severa aria di dignità e di magnificenza; e la creazione di questa figura basterebbe a provare come non invano Raffaello consultasse gli avanzi dell' arte greca, e come egli non vi meditasse senza la guida di uomini profondi nello studio dei classici. Se, come il Richardson mostra credere, Raffaello scrisse veramente all' Ariosto richiedendolo del suo consiglio nel definire il carattere dei personaggi della Disputa, ciò avrebbe potuto dispiacere a coloro che finora gli erano stati così larghi di aiuto nelle allegorie della camera della Segnatura. [1]

È forse di maggior momento il rintracciare quale concetto abbia carezzato Raffaello nei suoi tentativi per la effettuazione del primo affresco nella camera della Segnatura, che lo scrutare quali fossero le intenzioni del Papa nel tempo in cui gliene diede la commissione. Pure non è inutile l' osservare che Giulio II, ordinando la Disputa, non aveva forse in

[1] Il Richardson (*Account of Pictures etc.*, 2ª ediz., in-8, 1754, pag. 198) dice: « un mio amico vide nelle mani del cavaliere Pozzo in Roma una lettera originale di Raffaello all' Ariosto », ecc.

Lo stato delle figure dei tondi non è buono. *Teologia:* i restauri fatti in diversi periodi hanno deturpato questa pittura, in cui specialmente le ombre delle carni hanno perduto la loro trasparenza. Il manto verde ha molto sofferto. L' esecuzione è forse dovuta in parte agli assistenti. *Poesia:* sembra tutta di mano di Raffaello. *Giustizia:* ha i panneggiamenti che sono poveri; e questi pure, come anche altre parti del lavoro, possono essere attribuite agli assistenti; ed inoltre la pittura non è esente di ritocchi. *Filosofia:* anche qui avvi qualche ritocco. Questi quattro affreschi hanno il fondo a finto mosaico in oro, e si osserva molta ruvidezza nella superficie; le congiunzioni dei finti smalti dorati hanno in parte perduto il colore, ed in parte sono sfigurate dai ritocchi.

mente altro che la ricostruzione di San Pietro che era la massima impresa del suo regno, e che questa quindi non doveva in alcun modo essere dimenticata in un dipinto che avrebbe dovuto riassumere il concetto della religione cristiana. La straordinaria importanza di questo fatto non fu soltanto spiegata nella forma, ma anche negli originali disegni che Raffaello eseguì per quella composizione. Nell'affresco del Vaticano la scena è posta nel cortile di un edificio non finito, la cui base marmorea supera appena la testa dei personaggi. Lo stesso altare sovra cui è esposto il Sacramento sembra raffigurare il blocco di marmo che il Papa, pochi anni innanzi, aveva suggellato nelle fondamenta dell'antica basilica. Giulio II e i suoi cardinali erano rimasti in piedi intorno a quella pietra; e il quadro finge che il buio di quella scena, avvenuta nella profondità degli scavi, sia ora scomparso, e la luce abbia subitamente illuminato lo spazio, quasi ad invitare i fedeli a rivolgere lo sguardo nell'immensurabile orizzonte al di sopra del quale il Padre Eterno e Cristo apparivano circondati da angioli, da cherubini, e da tutta la gerarchia di santi e di patriarchi da Adamo in poi. Nella pittura, non meno che nei disegni che di essa Raffaello venne via via facendo, si nota una special cura a dimostrare che sebbene l'immenso edificio non fosse ancora terminato, si prendeva grandissima cura ad affrettarne il compimento. Vedonsi nel fondo della pittura gli uomini che portano i materiali di costruzione.

Al tempo di Papa Giulio, quando Raffaello disegnò i soggetti della camera della Segnatura, i grandiosi fianchi della nuova chiesa non erano probabilmente ancor giunti a considerevole altezza. Ma le fondazioni di una nuova tribuna erano già state gettate nel se-

colo XV da Nicolò V, e sopra quelle erano già stati gettati i blocchi di marmo che Enea Silvio paragonava a gigantesche muraglie di antiche rovine. Questa si crede possa essere la colossale cinta entro a cui Raffaello dispose la moltitudine di ecclesiastici che adorano il Sacramento o mirano al cielo.[1] Ma Raffaello più chiaramente che nell' affresco, manifesta nei suoi schizzi l' animo di rappresentare la chiesa non finita. I primi suoi disegni denunziano i diversi impulsi che lo dominavano quando cominciò il lavoro; e sebbene alcuni di questi disegni siano ora scomparsi, quelli che tuttavia rimangono dicono chiaramente il suo proposito. E nessuno schizzo rivela meglio le sue intenzioni di quello che contiene una metà di un disegno per la disputa nella collezione reale di Windsor. Un' assemblea di ecclesiastici sta adunata in un cortile; uno di essi sul davanti che presenta il dorso allo spettatore tiene un libro aperto sulle ginocchia, e volge la testa al cielo; anche un secondo, nel mezzo, che si presenta a noi di tre quarti, sta seduto, e tiene esso pure un libro aperto sulle ginocchia, e inclina alquanto la testa su di esso; tre altri curvandosi si cacciano innanzi per osservare in quel libro; i rimanenti in isvariati atteggiamenti, stanno intorno, ma ritti in piedi. Sono in tutto dodici figure. Nell' alto veggonsi per i primi due Santi seduti sulle nubi, ciascuno dei quali sostiene con le mani un libro aperto ed appoggiato sulle ginocchia; l' uno di essi sta osservando dinanzi a sè, e l' altro alquanto curvato sta leggendo; in vicinanza di questi stanno altri due, veduti quasi di profilo. Più in alto veggonsi due Santi, seduti parimente sulle nubi, dei quali il secondo si volge al

[1] Grimm, *Leben Raphael's*, in-8. Berlino 1872, pag. 354.

primo accennandogli colla destra gli ecclesiastici che stanno nel piano di sotto. Presso ai due Santi siede pure sulle nubi la Vergine, colle mani congiunte, e in atto d'inchinarsi reverente innanzi alla maestà del Redentore; il quale è nel mezzo, entro un cerchio, e tiene la destra sollevata, ed ha lo sguardo rivolto all'ingiù. Sopra il Redentore è appena accennata la mezza figura del Padre Eterno, il quale appoggiata la destra sul cerchio che circonda il Salvadore e con la sinistra sollevata, osserva esso pure il congresso degli ecclesiastici, che trovasi nella parte inferiore. Sotto al Redentore sono due altri Santi del pari seduti che si vedono quasi di fronte. Tra le nubi stanno degli angeli, uno dei quali volando con la figura all'ingiù, accenna all'assemblea religiosa il Redentore. Il cortile ove si tiene l'assemblea, è chiuso da un lato con una muraglia messa in prospettiva, con un portone nel mezzo, intesa forse per un portico in costruzione, e sul davanti, all'estrema sinistra di chi osserva, sul cornicione sorretto da una colonna, stanno due putti alati che reggono con cordicelle lo scudo pontificio; e in basso sul davanti sopra delle nubi che toccano la terra, vedesi quasi di profilo una figura allegorica di donna ritta in piedi con la testa rivolta allo spettatore, che accenna coll'indice della mano destra sollevata, la gloria che appare nel cielo. Sembra che questa figura allegorica, come il coro in una commedia greca, voglia indirizzarsi allo spettatore, e additando il cielo, confermare che Giulio compiva l'edificio della chiesa. Dietro alla figura è disegnata una balaustrata, e più indietro poche linee trasversali indicano l'orizzonte.[1]

[1] Windsor: schizzo a penna su carta gialletta con ombre al-

Un altro disegno trovasi a Oxford, eseguito dopo questo di Windsor, il quale dimostra come Raffaello avesse per un certo tempo l'idea di un doppio giro di nubi, nelle quali collocare le sue figure. Nel mezzo della parte superiore pose la mezza figura del Padre Eterno, colle braccia sollevate, che guarda all'ingiù. Varia ben poco da quello del disegno di Windsor. Sotto il Padre Eterno è raffigurato Cristo in atto di benedire; e alla sua destra stanno la Vergine, che si volge reverente verso di lui, e due altri Santi: i movimenti di queste figure sono pure simili a quelli del primo disegno. Dall'altro lato pose, sempre seduti sulle nubi, per primo il San Giovanni Battista, che con la destra accenna il Salvatore, e due Santi l'uno con le braccia incrociate al petto, rivolto al Salvatore, e l'altro che sembra aver le tavole, questa figura essendo forse intesa a rappresentare Mosè. Sotto, dall'altro lato, e sempre seduti sulle nubi, due Santi, il primo col libro nelle mani, con lo stesso movimento di quello del disegno a Windsor, ed il secondo che tiene il libro nella mano sinistra appoggiato alle ginocchia, e coll'altra mano sollevata accenna, rivolto con la testa allo spettatore, alla maestà del Cristo che trovasi nel mezzo. Sotto a questo stanno sedute due altre figure sulle nubi con lo stesso movimento di quelle del primo disegno. Da un lato, di riscontro alle prime due, vedonsi altre due figure: la prima di queste è un giovane Santo seduto sulle nubi, che tiene con una mano il libro aperto sulle ginocchia e la penna nell'altra; è rivolto ad osservare il Cristo, e sembra voglia rappresentare San Giovanni Evangelista; la seconda, di profilo, presso a quest'ultima, e, come questa, seduta

l'acquarello tratteggiate col pennello, ed i lumi col bianco. Pollici 11 per 11. Rappresenta la metà sinistra della composizione.

sulle nubi, è un uomo avanzato in età, con lunga barba, che tiene nella mano sinistra appoggiata alla gamba il libro semichiuso (tra le pagine del quale tiene le dita dell'altra mano), e volge la testa ad osservare il Santo che gli sta seduto di contro. Questa figura è intesa forse a rappresentare San Paolo. Nel disegno di Oxford che stiamo esaminando, la figura allegorica è soppressa; il che mostra quanto istancabile fosse il pittore nelle sue ricerche, e con quanta facilità modificasse i suoi primi pensieri. [1]

Questi disegni sono anche più importanti, in quanto illustrano i contrasti interni del maestro, e dicono quali pensieri dominassero la sua mente, e quali tradizioni influissero sopra di lui, quando cominciò a comporre la Disputa. Questo schizzo di Oxford, rappresentante l'Eterno, il Redentore, ed i Santi, è un ardito studio d'effetto nello stile di Fra Bartolommeo: solo nella finitezza differisce da quello di Windsor, che è una più estesa manifestazione del proposito di Raffaello, eseguito con rapidi ma energici tocchi.

Le figure sono lavorate con un pennello carico ora di terra d'ombra, ora di biacca. Il giallo grigio della carta serve ad indicare le mezze tinte. L'angelo che precipita giù fra le schiere dei Santi ricorda quelli che abbiamo veduti sospesi in aria nella tavola della Madonna del Baldacchino; la Vergine piegata, colle braccia conserte, il Redentore in atto di benedire, i Santi sulle nubi, e gli ecclesiastici sul davanti, sono nella massima parte simili alle figure dell'affresco. Ma lo schizzo, così embrionale com'è, desta un grande

[1] Oxford, n. 60, pollici $9\frac{1}{4}$ su pollici $15\frac{3}{8}$. Disegnato ed ombreggiato a terra d'ombra col pennello, e lumeggiato in bianco.

interesse per le reminiscenze che risveglia e le fonti a cui rivela avere attinto l'artista. Tecnicamente l'opera di Raffaello è nello spirito di Fra Bartolommeo; prese singolarmente, alcune delle figure ci ricordano pure quelle del frate domenicano. Ma la fonte a cui Raffaello attinse è quella stessa a cui aveva attinto Fra Bartolommeo: entrambi s'inspirarono a Leonardo da Vinci. Non sembra che sia stato mai avvertito come, al tempo dei primi disegni per la Disputa, Raffaello avesse presente uno dei più notevoli capolavori del Da Vinci. Eppure il modo con cui l'artista seppe copiare e poi trasformare in sue le figure di Leonardo, è una delle più evidenti prove dell'abilità di Raffaello.

Il dipinto che ispirò a Raffaello per le figure della parte inferiore della Disputa fu l'Adorazione dei Magi cominciata da Leonardo per i frati di San Donato di Firenze, abbandonata nel 1483, e poi rimasta incompleta nella bottega del Da Vinci. Non potrebbesi bene accertare se il Sanzio vedesse questo quadro abbozzato nella stessa casa di Leonardo o nel palazzo di Amerigo Benci; ma certo egli ebbe occasione di vederlo in qualche luogo, e studiarlo in tutte le sue parti; forse anco egli fece degli schizzi o disegni della maggior parte delle figure.[1] Il Vasari a sua volta conferma che il quadro non fu finito,[2] e che la composizione fu soltanto disegnata e la pittura ombreggiata e rilevata col bianco, al modo come usava fare quel mae-

[1] Vedi Vasari, vol. VII; pag. 19. La tavola trovasi presentemente nella Galleria degli Uffizi, ed è indicata col n. 1252.

[2] Vasari, vol. VII, pag. 19, racconta di Leonardo: « Cominciò » una tavola della Adorazione de' Magi che v' è su molte cose » belle, massime di teste; la quale era in casa d' Amerigo Benci » dirimpetto alla loggia dei Peruzzi, la quale anche ella rimase » imperfetta come l' altre cose sua. »

stro. Ad ogni modo, i pregi che fanno ammirevole questo dipinto del Da Vinci sono la bella distribuzione, la grande varietà delle mosse, e la meravigliosa maestria spiegata nella concentrazione dell' azione in un dato punto. Il fuoco del componimento è la Vergine Maria col Bambino Gesù in grembo. Subordinato a questo, è il gesto del Bambino in atto di accettare il dono del Re genuflesso, e i diversi atteggiamenti degli spettatori esprimenti sorpresa, curiosità o devozione. Le due figure in piedi, alle due estremità sul davanti del quadro, devono aver attirato l' attenzione di Raffaello per la loro grandiosità e insuperabile fattura; di queste due figure quella a sinistra, tiene la mano alla barba, e mirando il Salvatore apparisce compresa da profondi pensieri; e quella a destra, raccoglie con la mano manca il proprio abito e accenna coll' altra alla Vergine. Presso la figura di sinistra, due adoratori si piegano umilmente avanti: uno di essi sembra desideroso di baciare i piedi di Maria, e l' altro, il cui giovanile profilo è contornato di lunghi ricci, si fa avanti ad osservare tutto compunto di devozione, la Vergine col putto. Dall' altra parte della Madonna, un altro devoto si fa innanzi tenendo le dita della mano alla fronte, e si inchina alla maestà della madre di Dio. Tutte queste figure, all' infuori della Vergine e del Bambino, fanno riscontro allo schizzo di Windsor, al disegno che ricorderemo a Chantilly, ed all' affresco del Vaticano. La imitazione travedesi costantemente sì nei disegni che nell' affresco; ma del pensiero di Leonardo, assimilato, rifatto e trasformato in qualche cosa di nuovo e di originale, assai poco rimane. Pure, se ben si osserva, si scorgono le rimembranze di Leonardo nell' ecclesiastico in piedi, e nelle persone a man sinistra presso un prelato

Tavola VI.

seduto, che si piegano innanzi per leggere nel libro. Ma questi sono semplici accenni, di fronte al disegno di Chantilly. Per questo disegno Raffaello mostrò d'aver studiato direttamente su modelli di monaci e di laici, le cui figure sono tutte raccolte in due numerosi gruppi. A sinistra, dietro un monaco veduto quasi di schiena, seduto su di una scranna e coperto da larghe vesti, il quale con le mani abbassate tiene il libro aperto, ed ha la testa rivolta al cielo, trovasi ritto in piedi un uomo avanzato in età, che, in atto pensieroso, ha la testa alcun poco inclinata e tiene la mano al mento. Appresso a lui, uno in atto di disputare col vicino alza la mano e l'indice verso il cielo; presso di questo un giovane dai bei lineamenti, contornati da folti e ricciuti capelli, alquanto inclinato della persona, ed un vecchio sacerdote con un ginocchio a terra, ed incurvato. Questi due sporgono innanzi la testa per leggere nel libro che tiene aperto sulle ginocchia un religioso seduto dinanzi a loro con lungo manto sacerdotale, tutto intento a scrivere nelle pagine del libro. Dietro di questo un monaco colle mani l'una sull'altra appoggiate al petto, rivolto esso pure ad osservare in quel libro. Dietro di questo gruppo, ma un poco discosto, avvi un'altra figura di profilo, intenta a leggere in un libro che tiene tra le mani. Il movimento della figura del religioso seduto che scrive nel libro, è ricordato nella figura di San Girolamo dell'affresco, benchè varii alquanto il suo movimento; così, le tre figure che in questo disegno s'incurvano per leggere nel libro, ricordano in parte i movimenti dei tre giovani, che vedonsi nell'affresco sui gradini, presso il seggio di San Gregorio Papa. Per questo pontefice sembra che nel disegno di Chantilly facesse

lo studio della figura seduta che trovasi sul davanti, da un lato, veduto quasi di schiena, col libro aperto nelle mani, e la testa rivolta all' alto, la qual figura è stata descritta per la prima. Pare a noi che tutte le figure di quella parte del disegno siano libere imitazioni di altre simili, che trovansi nella tavola di Leonardo. Nell' altra parte di questo disegno, ed a riscontro delle figure già descritte, da un lato sul davanti sta un monaco seduto, quasi di profilo, che colla sinistra tiene il libro chiuso sul ginocchio, la destra sollevata, e la testa rivolta all' alto. Si potrebbe pensare che questa figura fosse intesa per uno dei dottori che nell' affresco sono seduti da questo lato di contro all' altare, e sembrerebbe, benchè varii alquanto il movimento, che fosse uno studio per la figura di Sant' Agostino che, nell' affresco, sta colla testa rivolta al cielo, una delle mani sollevata, e l' altra sul libro che tiene chiuso sulle ginocchia. Così di riscontro alla figura che, seduta, dall' altro lato, sta scrivendo, trovasi quella d' un prelato seduto che vedesi parimente di tre quarti, e tiene nelle mani il libro aperto appoggiato alle ginocchia, e la testa vòlta all' alto. Se questa figura sia stata pensata, come potrebbe credersi dalla disposizione delle quattro figure principali dell' affresco, per servire come studio al Sant' Agostino, bisogna convenire però che il suo movimento non ricorda affatto quello della figura di questo santo nell' affresco. Alla sinistra di questa figura seduta, vedonsi due altre incurvate, di cui una colla mano alla fronte, le quali cercano, facendosi innanzi, di leggere nel libro. Pare a noi che da questo lato siano queste due figure le sole che ricordino quelle di Leonardo nell' Adorazione dei Re Magi. Dall' altro lato, un religioso ritto in piedi, tiene nelle mani un libro, e volge

la testa alla sua sinistra verso quello che dietro a lui gli rivolge la parola. Un terzo, ritto egualmente in piedi, colla mano destra sollevata, sta osservando nel libro tenuto da quello seduto; segue un monaco col libro aperto nelle mani e la testa rivolta verso la sua sinistra in atto di conversare col vicino; due altre figure in piedi chiudono da questo lato la composizione.[1]

L' affresco richiama Leonardo soltanto nella bella ed elegante figura a destra e sul davanti del quadro. Questa figura raccoglie in parte il proprio mantello, e mentre addita l' ostensorio che vedesi sull' altare, volge la testa dall'altro lato. Che Raffaello qui ricordasse il Da Vinci è manifesto, sì dall' azione, che dall' attitudine della figura, e dai nobili lineamenti, come dalla ricca e folta capigliatura, che, partita nel mezzo, cade copiosa e ricciuta sulle spalle; eppure come nuovo è lo spirito e la vita che l' artista infonde nella sua creazione! In simil guisa, ricorda nell' affresco Leonardo, in quelle due figure giovanili che stan curvate e genuflesse alla sinistra della sedia di Papa Gregorio; ma nel dar loro la forma definitiva, egli ha nascosto i tratti principali che avrebbero troppo da vicino ricordato il da Vinci. E quel medesimo sentimento di convenienza e di fiducia in sè stesso che gli dettò queste modificazioni delle figure troppo fedeli ai modelli leonardeschi, lo guidò in quelle in cui

[1] Chantilly, collezione del Duca d' Aumale, metri 0.22, su 0.41. Proviene dalla collezione Reizet. Eseguito a punta di pennello con terra d' ombra e lumeggiato in bianco. Il gruppo alla sinistra è di nove figure, l' altro di contro di undici. Belli e variati sono i tipi, come variati e naturali i movimenti, e le figure si raggruppano tra loro in un modo veramente grandioso. Largo e spazioso ne è il panneggiamento, nonchè la massa della luce e dell' ombre. Il tutto è eseguito conforme ai precetti leonardeschi.

vide di essersi troppo avvicinato a Fra Bartolommeo. Infatti, nello schizzo di Oxford, preparato per la parte superiore della Disputa, si trova una figura alla destra di chi osserva, e che è intesa per San Paolo; nello studiare di nuovo il modello per le diverse pieghe del panneggiamento e delle mani di questa figura, Raffaello seppe così bene dimenticare il suo stile personale, che l' osservatore quasi direbbe d' aver dinanzi a sè un disegno di Fra Bartolommeo. La facilità ed il movimento delle linee, nonchè il carattere delle forme proprie dei disegni del Domenicano si rivelano in ogni parte.[1] Ma nell' affresco Raffaello volle spogliarsi di tutto ciò che richiamava la maniera del frate; e sebbene il San Paolo della Camera della Segnatura somigli assai da vicino allo studio di Oxford, esso però si palesa qui interamente raffaellesco ed originale.

Nella grande inopia di ricordi storici, che fa tanto difficile la ricostruzione della vita di Raffaello, così preziose sono le notizie che possonsi ricavare dai disegni, che non si può non deplorare lo smarrimento di quelli preparati per la parte superiore e per la parte destra della Disputa.[2] Nondimeno, i disegni già

[1] Oxford. Siede di profilo sulle nubi, coperto da larghe e spaziose vesti; la mano del braccio destro piegato raccoglie parte della lunga barba; l' altra, abbassata, tiene un libro chiuso. Da un lato tra le nubi avvi un angioletto con movimento simile a quello che vedesi nell' affresco. Nella parte di sotto del foglio è tracciata di nuovo con pochi segni fugaci la testa del modello intesa per quella del Santo; e così, ma più in grande, la vediamo ripetuta con pochi segni nella parte superiore dello stesso foglio. Questo stupendo disegno, che è indicato col n.° 63, è eseguito a matita nera ed a carbone, lavorato collo sfumino nelle ombre, e lumeggiato col bianco. Misura pollici 15 su 10 $^1/_2$.

[2] Vedi Passavant, *Raphäel,* vol. II, pag. 532, nonchè la collezione raffaellesca di Windsor, pag. 181, ove è ricordato che nelle collezioni Crozat e St. Mory trovavansi disegni di queste parti dell' affresco.

menzionati di Windsor, di Oxford e di Chantilly attestano che il primo concetto di Raffaello fu quello di porre la scena del suo dipinto in un cortile contornato di edifici di una certa altezza, disponendo la sacra gerarchia in vari ordini pel cielo. L' esecuzione di questo piano, condotto nello stile di Fra Bartolommeo e di Leonardo, chiaramente dimostra che Raffaello era, a quel tempo tuttavia sotto il predominio dell' arte fiorentina. Il successivo abbandono di questo primo progetto e la sostituzione ad esso di un secondo nel quale la distribuzione delle nubi era più semplice ed il cortile veniva rappresentato da uno spazio circondato da mura bassissime, è provata da una nuova serie di disegni che ci riconducono al secondo periodo dei lavori di Raffaello a Roma. Sopprimendo il portico del primo progetto, egli ottenne una maggior larghezza di cielo ed un maggiore spazio nella parte inferiore del dipinto. Dai numerosi schizzi che dimostrano la sua attività e la sua coscienza d' artista, si rileva quanto egli si sia studiato di riempire questi nuovi spazii. Fra i primi schizzi di questa serie, quello della collezione Städel a Francoforte rappresenta il lato sinistro di chi osserva la parte inferiore della Disputa, e ci offre una evidente prova della facilità che possedeva il pittore nella distribuzione dei gruppi in un grande spazio : il modello nudo ha qui evidentemente posato in diverse attitudini. Il pavimento è diviso in piani di varia altezza ed in questo spazio artificiale i nudi sono abilmente disposti. All' estrema sinistra di chi osserva sul davanti, trovasi un gruppo di quattro figure. La prima, veduta di schiena, poggia il piede destro come in atto di salire, ed ha la mano sinistra al fianco , l' altro braccio allungato colla mano chiusa, come se il modello si appoggiasse con quella

ad un lungo bastone, e la testa vòlta alla sua sinistra verso il compagno che le sta vicino. Questo vedesi di profilo, e poggia parimente il piede sinistro sulla piattaforma, ha una delle mani sollevata, ed è rivolto colla testa verso un terzo, che trovasi a lui dinanzi in posto più elevato, ed è in parte nascosto dalla prima figura. Questa terza figura posa il piede della gamba sinistra su di un piano più elevato e con la mano del braccio sinistro abbassato tiene un libro chiuso ed appoggiato alla coscia, ed è rivolto colla testa, tenendo la mano aperta dell' altro braccio mezzo sollevato verso la figura del nudo, che abbiamo descritto per il secondo. Fra questi avvi un quarto modello, con la figura vòlta alcun poco al lato destro con la mano sinistra al seno e con la testa alquanto sollevata vòlta verso destra. Presso a questo gruppo, ma in posto più elevato, tre giovani modelli genuflessi, di profilo, si spingono innanzi in vicinanza ad un seggio di forma classica, collocato sulla piattaforma superiore: i due primi con un ginocchio piegato, e la mano appoggiata a quella piattaforma, ed il terzo genuflesso con tutti e due i ginocchi, le braccia alquanto piegate e le mani aperte, rivolto, come i suoi compagni ad osservare dinanzi a sè. Sul seggio poco fa ricordato siede un' altra figura di profilo, colla testa vòlta in alto, tenendo con le mani, appoggiato ai ginocchi un libro aperto dinanzi a sè. In un secondo seggio in vicinanza, vedesi, quasi di tre punti, un' altra figura nuda intenta ad osservare sulle pagine del libro, che tiene essa pure colle mani, aperto dinanzi a sè appoggiato alle ginocchia. In vicinanza trovasi un altro, collocato di fronte allo spettatore che da un posto più basso sta per salire; colla destra accenna a quello che sta leggendo e gira la testa verso un altro che trovasi dietro di

lui in posto più elevato, ed il quale si piega alquanto per guardarlo. Dietro ai due seggi trovansi ritti in piedi altri tre nudi. Di questi il primo, quasi di profilo, rivolto con la testa al compagno che gli sta vicino, gli prende un braccio con la sinistra, mentre costui dal movimento della testa, delle braccia allungate e delle mani, sembra che gli rivolga la parola. Il terzo è un vecchio che volge la testa alla sua destra. Dietro di queste figure, nel piano più basso, ma collocate un poco più lontane, vi sono tre figure nude. La prima posta di profilo, ma rivolta con la testa di prospetto, tiene le braccia a mezzo sollevate; la seconda volge la testa verso di essa e nelle mani abbassate tiene un libro chiuso. Tra queste vedesi soltanto la testa d'un terzo, che sta a noi di contro. Raffaello si è servito per l'affresco, solo dell' azione dei due modelli seduti per le figure di San Gregorio e San Girolamo, ed in parte di quella del primo e del terzo dei tre collocati dietro ai seggi, per i due vescovi che nell'affresco trovansi nel medesimo luogo; nonchè di quella nel mezzo, fra questi tre, per la figura che sta ritta in piedi presso San Girolamo, indicata nell'affresco per San Bernardo, e così di quella dei tre modelli genuflessi in vicinanza al seggio di San Gregorio, come anche del gruppo dei tre altri da ultimo ricordati nel disegno, e che nell' affresco trovansi allo stesso posto, ma alquanto più indietro, coll'aggiunta d'un vescovo mitrato. Nell' insieme si può però sempre riconoscere che la disposizione generale delle figure, con varianti ed aggiunte, è stata conservata da Raffaello nell' affresco.

Il disegno di Francoforte può quindi essere considerato come parte dell' idea predominante dell' affresco.[1] Ma esso desta uno speciale interesse anche

[1] Francoforte, collezione Staedel. Disegno a penna ed inchio-

per altra ragione; perocchè, all' estremità del lato sinistro del primo piano, esso contiene una figura che ricorre con leggerissima variante nel disegno per Adamo tentato da Eva che trovasi al Louvre, e fu a suo luogo ricordato. Ciò ne fa argomentare che Raffaello già preparava la seconda versione per la Disputa, quando ancor non aveva condotto a termine gli affreschi della vòlta. Ma oltre a ciò, un altro fatto evidente ci si fa innanzi. Quando Raffaello modificò il primo schizzo per la Disputa, egli aveva già cessato di lavorare nello stile di Fra Bartolommeo, per avvicinarsi a quello di Leonardo.

Una pittura, che era stata l' oggetto di tanti tentativi, doveva necessariamente mostrare una minore uniformità di stile di altre, create in un periodo in cui la mente del maestro si era fatta più calma ed ordinata. Malgrado però le disarmonie che si avvertono anche nella rappresentazione definitiva della Disputa, non v' è forse alcun altro affresco di Raffaello che interessi lo spettatore più di questo; e a giudicare dal geniale aspetto, quasi direbbesi che vi siano tradotte le interne lotte del suo artefice. Comunque, per quanto ineguali possano essere alcune parti del dipinto, egli è certo che la Disputa, presa nel suo insieme, produce l' effetto di una splendida visione.

Cristo sta seduto sulle nubi, coperto fino ai fianchi da un drappo bianco che gli lascia nudo il rimanente della persona, in cui apparisce la ferita al costato. Le mani alzate ed aperte son segnate dalle stimmate, e la grandiosa severità del volto esprime la redenzione,

stro, logoro e buchettato dall' uso. Sono diciassette figure di modelli nudi. A Windsor, nella collezione dei disegni, avvi una copia, molto sbiadita e lacera, di questo disegno, ma vi mancano due figure all' estrema sinistra e due all' estrema destra.

non meno eloquentemente della riverente persona della Vergine seduta alla sua destra, o di quella del Battista seduto dall' altro lato tenendo la croce di giunco e additando a noi coll'altra mano il Salvatore.

Sono queste figure circondate da un doppio cerchio risplendente che contiene teste di serafini e cherubini: ciò dà alla pittura quel carattere arcaico che riscontriamo nelle opere dei pittori che precedettero il nostro artista. Questo dimostra fino a qual punto Raffaello si fosse emancipato dalle tradizioni della scuola umbra. Iddio Padre, coperto dalla tunica e dal manto si mostra fino alla cintola al disopra di quella corona di cherubini ed in mezzo agli angeli, con un globo di cristallo in una mano, ed in atto di benedire con l' altra. La sua testa barbuta, coronata da un'aureola in forma di losanga, ricorda l' antico tipo preraffaellistico da esso adottato alla scuola del Perugino. Della maniera Umbra rimangono pure gli orli e le frangie delle vesti lumeggiate in oro, e condotte con molta minutezza di particolari.

Anche i raggi pioventi dal cielo in forma di ventaglio ricordano l' antico modo tradizionale. Essi proiettansi a traverso un' atmosfera popolata di graziosi angioletti sopra un fondo cosparso di stelle. Mentre invece ai lati dell'Eterno, tre per parte, aprono le ali al radioso orizzonte sei leggiadri angeli più rassomiglianti al tipo di una Vittoria come fu rappresentata dal genio dei Greci, che a quello maravigliosamente espresso nelle celestiali creazioni del Beato Angelico, dalle forme semplici e spiranti gioia serena. Ma già lo studio del classico incomincia qui a palesarsi nelle forme, nella solennità del movimento, e nel gesto.

Lo Spirito Santo in forma di colomba racchiusa

in un cerchio, raggiante di luce, sotto al Cristo, e quattro angioletti, due per parte, che portano i volumi aperti degli Evangeli, completano il gruppo centrale, che sembra librato in aria nel mezzo di un semicerchio di nubi sostenute da miriadi di graziosi angioletti che si muovono in svariati e belli atteggiamenti. [1] In mezzo a quella gloria, sopra le nubi stanno le figure di San Pietro e di San Paolo sedute alle estremità e di profilo. Queste due figure son seguìte da quelle degradanti in prospettiva ed in variati e ben appropriati atteggiamenti, di Adamo, Abramo, Giovanni l'Evangelista, Giacomo Maggiore, Mosè, David, Lorenzo, Stefano, Geremia e Giuda Maccabeo. Grandioso è il concetto di trasportare il pensiero dello spettatore a traverso i secoli, mostrandogli tutte le generazioni, dal primo uomo creato al campione della fede giudaica, agli Apostoli, ai primi Martiri ed ai santi Patroni di Roma. Ma la pittura non può che riprodurre superficialmente questo concetto, anche quando un Raffaello si ponga all'ardua prova. [2]

[1] Un esempio di gloria ove fra le nubi vedonsi gli angioletti che si muovono in isvariati e graziosi atteggiamenti, l'abbiamo nella vòlta della cappella Strozzi a Santa Maria Novella in Firenze, dipinta da Filippino Lippi. E noi pensiamo che anco questa pittura non deve esser passata inosservata al giovane Raffaello, quando trovavasi in quella città, perchè egli mostra in questa glòria al Vaticano d'essersi ricordato di essa, riproducendone lo stesso motivo, arricchendolo però di maggior numero di angeletti e di tutti quei pregi e di tutte quelle bellezze che sono le qualità proprie del grande urbinate.

[2] San Pietro, seduto di profilo colle chiavi in mano ed il libro appoggiato alle ginocchia, volge la testa verso il Cristo. Adamo, solo in parte coperto dalla veste, sta con una gamba piegata sull'altra, alla quale si tiene colle dita delle mani incrociate, ed ha la testa rivolta a San Pietro. San Giovanni Evangelista è in atto di scrivere nel libro che tiene aperto ed appoggiato alle ginocchia. David colla corona in capo e coll'arpa, sembra che colle dita della mano destra tocchi dolcemente le corde, rivolto

Attorno all' altare, che è situato in aperta campagna, ove da un lato veggonsi blocchi di marmo a metà dirozzato, e dall' altro un paese con colline che declinano ad un lago, son disposti i padri e i Dottori della Chiesa in varie posizioni, quali genuflessi, quali seduti e quali in piedi. Nel primo piano a sinistra, sul davanti, appoggiato ad una balaustra di pietra, un uomo di età matura tiene dinanzi a sè un volume aperto, pure appoggiato sulla balaustra, e con una mano accenna alle pagine del libro, mentre volge animato la testa e lo sguardo verso l' elegante figura di un giovane dai capelli ricciuti, dipinto di profilo, il quale, tenendo la testa ad esso rivolta, addita l'altare a cui è diretto, e coll' altra mano abbassata raccoglie le pieghe del manto. Alla destra del primo avvi la figura d' un giovane coi capelli avvolti in un drappo, che spingendosi innanzi accenna coll'indice alle pagine del libro, nella lettura del quale è profondamente immerso; appresso a questo un altro ma

colla testa verso San Giovanni Evangelista. Santo Stefano colla testa alquanto abbassata solleva la mano sinistra, e con la mano del braccio destro allungato, accenna le figure che trovansi nella parte di sotto. In vicinanza, ma in parte nascosto dalle nubi, siede Geremia con la testa ad esso rivolta. Dall' altro lato, di contro a San Pietro, siede San Paolo, colla mano destra appoggiata all' impugnatura della spada. Seguono di riscontro agli altri Santi, Abramo, che con la destra appoggiata al ginocchio impugna il coltello, e rivolge la testa verso San Paolo; San Giacomo maggiore che ha una mano sull' altra appoggiandole ambedue sul libro che tiene chiuso sulle ginocchia, quasi in atto pensieroso; Mosè, che appoggia alle gambe le tavole delle leggi e sta osservando dinanzi a sè. San Lorenzo con una mano sul ginocchio e l' altra colla palma del martirio, appoggiata al libro che tiene sull' altro ginocchio, volge la testa a sinistra ad osservare da un lato sopra di sè gli angeli. Giuda Maccabeo, vestito da guerriero, è in parte nascosto dalle nubi, come il suo compagno dall' altro lato. Tutte queste nobili figure hanno forme, tipi, azioni e panneggiamenti da rendere ragione delle qualità proprie individuali di ciascuna di loro.

più avanzato in età con folti capelli ed il mento coperto da barba, si fa innanzi, tenendo il braccio destro allungato colla mano aperta, la testa alcun poco sollevata e gli occhi rivolti al libro. Nella prima di queste figure si ravvisano le fattezze del Bramante, l'atteggiamento ed il volto del giovane richiama la figura allegorica disegnata nel primo piano dello schizzo di Windsor. Sulla collina lontana che sorge dietro questo gruppo, vedonsi artigiani lavorare intorno ad un edificio; e tanto questo, come le mezze pareti dall'altro lato della pittura, mostrano che Raffaello, ispirato dal Papa e dal Bramante, voleva qui significare il prossimo compimento del tempio della Chiesa Universale. Magistrale è la distribuzione delle figure che rappresentano i campioni del Cristianesimo, che ora lottano contro il dubbio, ed ora, vinti dal fulgore della verità, si danno a trasporti di fede e di devozione ardente appiè dell'altare, che si eleva nel mezzo sopra gradini, e sul quale vedesi esposto il Sacramento. A destra ed a sinistra stanno seduti, due per parte, i quattro Dottori della Chiesa esprimenti in vario modo l'interno sentimento da cui sono eccitati. Il primo, San Gregorio Papa, tiene il libro aperto sulle ginocchia, e la testa rivolta al cielo, come per ricevere la Rivelazione, mentre dinanzi a lui e presso ai suoi piedi àvvi un libro chiuso su cui è scritto L. MORALIUM. Il suo vicino San Girolamo sembra assorto nella lettura del libro sopra cui sta alquanto piegato: ai suoi piedi sono deposti l'uno sull'altro due libri chiusi, in uno de' quali leggesi EPISTOLAE, e nell'altro BIBLIA; sopra di essi è collocato il suo cappello cardinalizio, ed in vicinanza sta il leone. Presso a San Girolamo sta un altro ritto in piedi, veduto da noi di fronte, che vuolsi sia San

Bernardo, l'ultimo dei Dottori della Chiesa, il quale, allungando le braccia, accenna animato colle mani l'ostensorio e volge la testa e lo sguardo, pieno di vita, al San Girolamo; alquanto lungi, fra San Bernardo e l'altare, si scorge un sacerdote a mani giunte in atto di pregare. Dall'altro lato dell'altare, di riscontro a San Bernardo, trovasi una figura, veduta pure di fronte, che sembra un filosofo dei tempi antichi, con lunga barba e coperto della tunica e del largo manto. Col braccio destro nudo e la mano sollevata, addita coll'indice il cielo a Sant'Ambrogio. Si vuole che questi rappresenti Pietro Lombardo. Sant'Ambrogio, seduto dinanzi all'altare, di contro a San Girolamo, colla testa e gli occhi rivolti al cielo, con le braccia mezzo piegate e con le mani aperte contempla maravigliato l'apparizione celeste. Presso ai suoi piedi è collocato un libro chiuso, che non porta scritta alcuna indicazione. Dinanzi a quest'ultima figura siede Sant'Agostino di contro a San Gregorio, il quale tiene la destra sul libro chiuso appoggiato ad un ginocchio, e con espressione calma e dignitosa volge la testa ed il braccio allungato colla mano aperta, al giovane che sta con un ginocchio appoggiato al gradino di sotto, e si presenta a noi di fronte in atto di scrivere sotto la dettatura del Santo sul foglio che tiene sul ginocchio. Presso ai piedi di Sant'Agostino sono deposti due libri chiusi, sul primo dei quali è scritto DE CI (vitate) DEI, ed un terzo, sopra di questi, è aperto, dinanzi al Santo.[1]

Dall'altro lato dell'altare e sullo stesso gradino ove trovasi il giovane che scrive, fa a questo riscontro, ma ritta in piedi e volta quasi di schiena, una ga-

[1] Nell'aureola che circonda la testa dei quattro Dottori della Chiesa sono scritti i nomi di ciascuno d'essi.

gliarda figura, che si direbbe un filosofo vestito al modo degli antichi, il quale, deposti i libri ai suoi piedi, accenna colla mano destra all' altare a cui è rivolto. Presso di questo, tre giovani in profilo, due dei quali genuflessi sui gradini e l' altro in piedi, pieni di fervore e di fede si cacciano innanzi tenendo lo sguardo animato e fisso all' ostensorio. Dietro a questi ed al seggio di San Gregorio, ritti in piedi veggonsi due Vescovi mitrati, il primo dei quali tiene la testa sollevata al cielo, mentre il compagno volge la testa e lo sguardo tranquillo verso lo spettatore. Dall' altro lato dell' altare tra Pietro Lombardo e Sant' Ambrogio, trovasi un frate, che vuolsi sia il francescano Scotto, il quale è rivolto colla testa ad osservare il Sacramento. Dietro i seggi dei due dottori scorgesi per primo San Tommaso d' Aquino, [1] veduto di faccia, col libro nelle mani, rivolto con aspetto sereno a Papa Anacleto vestito di abiti pontificali e col triregno in capo, pur di profilo ed a lui vicino, tenendo nelle mani un libro chiuso e la palma e fissando con certa gravità il Sacramento. Segue San Bonaventura, pure in piedi e di profilo, vestito da cardinale, tutto intento a leggere nel libro che tiene colle mani aperto dinanzi a sè. [2] Davanti a questo trovasi Papa Innocenzo III, pur esso in abiti pontificali e col triregno in capo, di profilo, colla mano destra sollevata, mentre tiene nell' altra il libro chiuso, e colla testa rivolta a contemplare la gloria celeste: ai suoi piedi è deposto un libro chiuso senza alcuna iscrizione. Dinanzi a questo Pontefice e di riscontro al gio-

[1] Il nome di questo santo è scritto nell' aureola che gli circonda la testa.

[2] Il nome pure di questo Santo è scritto nell' aureola che gli circonda la testa.

vane che dall' altro lato si avvia all' altare additandolo al Bramante, vedesi quasi di fronte una grandiosa figura simile ad un filosofo greco. Ha folti e copiosi capelli come pure folta e ricciuta barba; colla mano sinistra abbassata raccoglie le larghe pieghe del classico panneggiamento, e coll' altra del braccio nudo accenna l' altare ad uno che trovasi da questo lato presso ad un parapetto, il quale fa riscontro a Bramante che sta sul davanti all' altra estremità della pittura. Questa figura attorno ai capelli tiene accomodato un drappo, nella stessa guisa che il giovane ricordato alla destra del Bramante, mentre osserva nel libro che quest' ultimo tiene aperto dinanzi a sè.

Mirabile è il magistero usato da Raffaello nel dar movimento a questa composizione, in cui le figure dai lati dell' altare, nel centro, si distendono sino sul davanti, alle estremità del dipinto, formando una linea dolcemente curva ed in senso contrario tanto a quella ove sono disposte le figure dei Santi nella gloria, ai lati del Cristo, come all' altra superiore formata dalla mezza figura del Padre Eterno, dai tre angeli per parte che gli volano allato e dal rimanente della gloria.

Tra le figure del fondo, alla destra di chi osserva, si riconosce Dante di profilo, e dietro di questo, frate Savonarola, ambedue rivolti all' altare, dietro a San Tommaso d' Aquino, a Papa Anacleto, a San Bonaventura e ad Innocenzo III. Tra questi Santi e Dante, si scorge solamente porzione delle teste di due giovani, veduti di tre quarti e rivolti essi pure all' altare, nonchè le teste di due altre figure dietro al Savonarola, una delle quali rivolta alla sua sinistra guarda quello che vedesi di profilo all' angolo del quadro, e che si avanza cacciando innanzi la testa e lo sguardo rivolto

al Sacramento. Questi è seguìto da un' altra figura che è l' ultima da questo lato.

Dall' altra parte dell' altare veggonsi nel fondo un frate, un ecclesiastico con lunga e folta barba ed il capo coperto dal cappuccio, ed un vescovo, che stanno fra loro conversando, e dietro questi un quarto di cui non può distinguersi che parte della testa. A destra di questi, ma un poco più avanti verso di noi, vi hanno altre figure, delle quali non possiamo vedere che le teste, e queste pure sono per la maggior parte nascoste dalle figure che trovansi in vicinanza al Bramante. Una è quella d'un uomo avanzato in età, calvo in parte e con folta barba, d' aspetto pensieroso; le altre due raffigurano giovani frati, uno dei quali ha la testa rivolta ad osservare due altri religiosi. Questi ultimi trovansi all' estrema sinistra di chi osserva; l' uno è rivolto all' altare, e l' altro, che vedesi di tre quarti, colla testa e gli occhi sollevati in atto di contemplare l' apparizione celeste, viene indicato come il ritratto del Beato Angelico. Anche queste figure sono disposte con tanta maestria da aggiungere movimento e vita alla rappresentazione e da far credere al riguardante che quella scena sia popolata da un numero ben maggiore di spettatori di quello che lo è realmente. Di queste figure, alcune, come si è veduto, si riconoscono dai loro nomi scritti entro ai nimbi che ne circondano la testa, e talune altre dalle fattezze rese popolari da molti ritratti.

Tale e così grande è l' effetto che produce a prima vista questo affresco, che lo spettatore quasi inclina a credere che Raffaello sia riuscito a celare il processo per il quale egli gradatamente giunse a tanta perfezione. [1] Ma un più attento esame palesa il con-

[1] Lo Springer porta opinione che l' affresco sia stato tutto

trasto che corre fra la simmetria, propria dell' antica scuola, delle figure che vedonsi nella gloria, e i moderni elementi dei gruppi nella parte inferiore e specialmente delle figure sul davanti alla estremità del quadro.

La forma arcaica dell' Eterno non è all' unisono con la naturale espressione degli angioletti presso la colomba che portano i libri degli Evangeli. Essa non è neanche in perfetto accordo con la grandiosità degli angeli disposti a tre a tre, ai lati dell' Eterno. Iddio Padre ha in sè poco di quella nuova vita che Raffaello aveva infuso nel suo stile fiorentino. Difatti questa mezza figura dell'Eterno ci richiama alla mente quell' altra pur dell' Eterno, parimenti di fronte, col globo nella sinistra, e con la destra in atto di benedire, che Raffaello dipinse nella lunetta della tavola per le monache di Sant' Antonio di Perugia. [1] E così pure il carattere del paese di questo affresco al Vaticano ci fa venire alla mente i fondi dei suoi quadri dell'epoca umbro-fiorentina, ove troviamo riprodotto il lago Trasimeno colle sorridenti colline e i fabbricati che lo circondano. La figura del Redentore in atto di mostrare le stimmate, è più bella di quella consimile nell' affresco di Perugia; ma i padri, i santi e gli apostoli sulle nubi, se mostrano un' arte più avanzata, sono tuttavia drappeggiati con minor dignità e larghezza di quelli a San Severo. Però negli angeli, disposti a tre a tre ai lati dell'Eterno, il pittore entra, quasi diremmo, in un altro mondo artistico. Lo studio dell' antico, che già intravedevasi nelle pitture della vòlta della

eseguito da Raffaello. *Raphael und Michelangelo*, Leipzig, 1883 op. c., pag. 146. Vedasi inoltre la bella descrizione che ne dà il Grimm; *Leben Raphael's*, op. c., pag. 354 e seguenti.

[1] Vedasi per questo quadro che cosa si disse nel vol. I, a pag. 219 e seguenti.

Camera, qui si palesa apertamente; e quanto più l'osservatore mira queste belle creazioni, tanto più si persuade che esse illustrano mirabilmente la vita artistica di Raffaello in quei giorni. Per quanto egli fosse studioso delle opere d'arte raccolte nel Vaticano, nondimeno non trascura lo studio degli antichi avanzi di scultura e di ornamentazione sparsi per le vie della città eterna, e le rovine degli antichi monumenti romani. Qui egli deve aver copiato le forme e l'atteggiamento delle figure allegoriche inventate dal genio dei Greci, trasferite dai loro vincitori in Roma, e poi salvate in parte da una scomparsa totale, dagli artisti del Rinascimento. Se il tempo fosse stato cortese a questi frammenti dell'epoca classica, potremmo forse indicarli come la fonte della ispirazione di Raffaello. Ma sebbene la prova immediata di queste ricerche di Raffaello sia così vaga ed imperfetta, da render quasi vana ogni investigazione; pure si possono indirettamente raccogliere prove assai precise dell'amore che ei poneva nel rinvenire avanzi dell'antica pittura; amore che invero non fu meno grande dell'arte, che ebbe di adattar quelli ai suoi intendimenti.

Nella collezione di stampe del Piranesi troviamo i contorni di alcune figure scoperte ad Ercolano. Una di queste rappresenta una donna di profilo, vestita all'uso antico. Una sciarpa, che le passa sotto il braccio, si agita in graziosa curva al disopra della spalla, e si gonfia alla brezza che solleva le pieghe della sua tunica. L'orologio a sole, che essa tiene in mano, esprime il simbolo della fugacità del tempo. Un'altra figura di donna di non minor grazia, che vedesi quasi di schiena, tiene nella mano abbassata un mazzetto di foglie e fiori e con l'altra aperta, allungando

il braccio, sostiene il sole. Ercolano era ancora sconosciuta al tempo di Raffaello. Pure le forme che il Piranesi copiò dalle pareti di una città inesplorata nel XVI secolo, sono identiche a quelle che Giovanni da Udine e Perin Del Vaga riprodussero sotto il nome delle Ore nel palazzo Vaticano. Ciò dunque prova che quei modelli classici erano così famigliari per la loro bellezza agli artisti antichi, da aversene riproduzioni tanto ad Ercolano che a Roma.

È singolare come per le figure delle Ore, i critici del XIX secolo, che le attribuiscono a Raffaello, non abbiano indicato il luogo nel quale erano state dipinte. Eppure le Ore (come avremo a suo luogo occasione di mostrare) fecero parte della decorazione della vòlta della sala Borgia in Vaticano. L' Ora rappresentata da una giovane con un turibolo, è presa dallo stesso modello che la Galatea di Raffaello. Altri esempi ritroveremo nell' affresco del Parnaso. Ma la prova della origine preraffaellesca di queste figure, vi si ritrova anco nella Disputa, dove gli angeli volanti ai lati dell' Eterno sono plasmati in forme che ricordano quelle della Dea che sorregge il sole sulla mano aperta e dell' altra che con grazioso movimento sorregge con le mani sollevate la luna, o infine di quella che alza il fatale orologio a polvere. Raffaello ebbe forse in mente gli angeli del Paradiso del Signorelli ad Orvieto; ed innestando lo stile fiorentino di questi con lo stile classico che egli era venuto studiando sulle rovine dei monumenti Romani, riuscì a creare quelle piacevoli ed eleganti figure, che insieme ci ricordano gli angeli di Fra Bartolommeo, le Vittorie e le Baccanti dei Greci.

Ma mentre Raffaello veniva raffermando la sua arte sopra queste basi imperiture, non trascurava

mai di studiare la natura con indefesso amore. I suoi disegni di angeli che trovansi oggi ad Oxford, furono presi da modelli, e, rovesciandoli, se ne servì nel cielo della Disputa. A cogliere i movimenti delle parti inferiori, egli mise i suoi giovani modelli in atteggiamento di corsa, e ne spiò e ne colse il movimento delle teste e la disposizione delle braccia e dei corpi, combinando in tal guisa lo studio della natura con quello degli antichi. Ed è bello a vedere con quale rapidità e con quanta economia di mezzi egli riuscì a tradurre sulla carta il movimento e l'espressione di questi messaggeri celesti. La finitezza dell' affresco non rende pienamente l' arditezza e la forza degli schizzi, sebbene e nell' uno e negli altri queste figure siano piene di grazia. [1]

Per le altre figure di questo affresco, si vede che Raffaello altro non fece che rimodellare i tipi e le forme dell' arte sua precedente con un fare più largo informato all' arte toscana ed allo studio del classico che a Roma aveva di continuo sott' occhio. I disegni

[1] Oxford, n. 67. Disegno a penna in terra d' ombra. Pollici $10\frac{3}{8}$ per $7\frac{1}{2}$. Qui le figure muovonsi da destra a sinistra; ma nell' affresco sono disposte da sinistra a destra. Le due figure più avanzate del gruppo sono quasi identiche a quelle del lato sinistro della pittura. La terza figura, nell' affresco, è assai meno fedelmente riportata. Sotto il gruppo di questi tre, il disegno contiene un primo pensiero per quell' angelo del gruppo dei tre serafini, che nell' affresco trovasi a mano destra. In vicinanza di questo vedesi lo studio di un putto inteso per un serafino. Sul rovescio del foglio, altra riproduzione con panneggiamenti del serafino ricordato per ultimo.

Un consimile disegno pel gruppo degli angeli a destra trovasi nella collezione Malcolm. Fu esposto alla Galleria Grosvenor (n. 617) negli anni 1877-78, e proviene dalla collezione Lawrence. Misura pollici $10\frac{1}{2}$ su 14.

Pest: la collezione Esterhazy possiede un altro schizzo a penna di angeli affine a questi gruppi coi cherubini dietro di questi. È pure questo uno studio per questa parte dell' affresco.

ad Oxford di angeli volanti, combinati con gli studi di teste, di mani e di libri aperti che servirono per la Disputa, ci ricordano meno il progresso artistico fatto dal pittore in Roma, che i suoi primi lavori a Firenze; e le memorie della Madonna del Baldacchino o della Madonna del Cardellino sorgono spontanee alla vista degli angeli che tengono gli Evangeli. Lo che dimostra come Raffaello abbia concepita la prima idea della Disputa nella primavera del 1509, quando Fra Bartolommeo componeva e terminava la Maestà dell'Eterno per la chiesa di San Romano a Lucca. In questa grandiosa composizione, gli angeli volano graziosamente attorno all'Onnipotente portando ghirlande o file di perle. Appiè dell'Eterno un fanciullo alato tiene i lembi di una pergamena. L'attrattiva maggiore di queste venuste figure sta nella forza maschia che esse palesano temperata con una grazia tutta raffaellesca. Nella Disputa osservasi che gli angioletti con gli Evangeli hanno una manifesta relazione cogli angeli della Madonna del Baldacchino e con quelli presi di scorcio dell'ancona di Lucca.[1] Così Raffaello condusse a Roma, nel 1509, le memorie che la sua intimità con Fra Bartolommeo avevagli lasciate, trasformando con squisito sentimento artistico le forme prima ideate dal suo amico, mentre questi, dal suo canto, trasfondeva nella sua Maestà di Lucca la leggiadria umbra che egli avea colto dalla sua fami-

[1] Il Rumohr osserva queste analogie, e ne deduce che Raffaello abbia dovuto aver parte nella esecuzione del quadro dell'ancona di Lucca (*Forschungen* III, pag. 71). Abbiamo già osservato che i due maestri avevano in questo tempo parecchi punti di contatto, ma questi più che condurre i due pittori a collaborare ad uno stesso quadro, restringevansi a semplici e scambievoli consigli. Vedasi a questo proposito quello che si ebbe da osservare nel vol. I, a pag. 392 e seguenti.

gliarità con Raffaello. Ciò che Raffaello faceva suo, lo trasformava per modo da imprimervi la propria impronta, memore senza dubbio dei disegni che egli stesso aveva fatto per combinare lo studio dell' antico con quello degli artisti della sua età, [1] ma senza fare apparire quello studio profondo della natura e quell' arte piena di difficoltà, che con tanto sapere e dottrina vediamo prevalere in Leonardo ed in Michelangelo.

Nel cartone dell' Eterno al Louvre [2] e nello studio di panneggiamento per il Redentore della Disputa, che è al Museo di Lilla, [3] si ravvisa la maniera fiorentina ed insieme un riflesso dell' influenza di Fra Bartolommeo. Le teste e le mani del disegno di Oxford ci ricordano il primo piano dell'affresco vaticano ove trovasi il giovane al lato sinistro della composizione, che addita la sacra Ostia posta sull' altare. [4]

[1] Egli ebbe forse presenti degli studi di fanciulli in un foglio, che ora conservasi ad Oxford, indicato in quella raccolta col n.° 52, assieme a quelli per il quadro della Santa Caterina che trovasi ora nella Galleria Nazionale di Londra (Vedi vol. I, pag. 359).

[2] Louvre, n. 321. L' Eterno. La figura è presa di fronte, la mano destra è alzata in atto di benedire. Disegno a carbone e matita nera con tocchi in bianco, su carta grigia. Misura metri 0. 44. 8 su metri 0. 37. 7 (di forma esagonale). Pezzo di cartone coi contorni bucati che servì per questo affresco.

[3] Lilla, n. 732 m. 0. 41 su 0. 26. 5. Sul rovescio, un rapidissimo contorno a penna dei Santi sulle nubi, che ritrovansi al lato destro nella Disputa.

La testa e il torso dell' Eterno sono soltanto indicati. È uno studio di panneggiamento, gettato giù rapidamente col pennello, a terra d' ombra, e lumeggiato in bianco e poi graticolato per essere riportato in grande sopra il cartone.

[4] Oxford, n. 62. Punta d' argento su fondo preparato in verde pallido. Pollici 11 $^1/_4$ su 8 $^1/_2$. Contiene studii senza testa dei due angeli volanti, entrambi coi disegni dei volumi che sostengono, nonchè la testa (due volte ripetuta) dell' uomo sul davanti a sinistra, e la mano con cui questi addita l' Ostia. Sul rovescio di questo disegno trovasi un sonetto di Raffaello.

Raffaello usava indistintamente, carbone, matita nera, biacca, linee scure, pennellate di terra d'ombra e di bianco, ombre lavorate in vario modo, e tutto con grande maestria. Ma questa maestria nel lavorare, la prontezza e l'effetto sono le qualità che d'ora innanzi riscontreremo ad esuberanza in Raffaello. Di fatti una maniera più larga, ed un fare più grandioso che non nella parte superiore, si notano nella parte inferiore della Disputa, e specialmente nelle figure sul davanti, come si ebbe già l'occasione di notare più volte. Lo spirito di distribuzione e di raggruppamento che nella parte di sotto si osserva, palesa nell'artista una conoscenza dei principii di Leonardo, assai maggiore di quella che mai per lo innanzi aveva dimostrato. Qui le massime del Da Vinci sono applicate con più sicura conoscenza delle regole del contrasto fra la luce e l'ombra, e del carattere individuale da dare a ciascuna figura rappresentata. Ma naturalmente alcune delle figure colpiscono l'attenzione dello spettatore più di altre. Fra esse primeggia quella dell'uomo ritto sui gradini (vicino a San Gregorio), veduto di schiena e coi libri posati presso ai suoi piedi. Il classicismo di questa, che forse fu una delle ultime creazioni del maestro per la Disputa, è dovuto alla proprietà dell'azione, alla purezzza ed alla correttezza del disegno, non meno che al tipo, alle belle e grandiose forme e al largo panneggiamento che ricordano l'arte antica. L'altra figura sul davanti, dall'altro lato, veduta quasi di fronte, che raccoglie le pieghe del mantello e indica con la mano l'altare all'uomo che sta sul davanti appoggiato al parapetto e che sporge la testa innanzi per osservare, mostra pari grandiosità di forme, sia nell'atteggiamento, sia nelle fattezze; e il maschio aspetto del volto coperto da molti capelli ricciuti e

da folta barba, non è meno notevole per la maestria e per la correttezza del disegno e delle forme che si riscontrano specialmente nelle giunture e nelle estremità. Maraviglioso ed eloquente è il contrasto fra questa figura e quella del suo vicino appoggiato al parapetto. Un bell'effetto di linee che risulta dal contrasto che vediamo nei movimenti di queste due figure è ottenuto con egual successo nel lato opposto al gruppo di sinistra, là dove alla mossa piegata del Bramante sulla balaustra, fa bel contrasto la posa diritta del giovane dai lunghi ricci, che mentre accenna all'altare, volge la testa verso di quello.

Ma in queste come nelle altre parti della composizione è evidente che Raffaello non avrebbe potuto conseguire un tal grado di perfezione senza una lunga serie di studi. Di essi, per buona ventura, possiamo rintracciare l'ordine cronologico per mezzo dei disegni che ci rimangono. Fra i diciassette modelli nudi che già vedemmo nel foglio di Francoforte, di due soli si servì per l'azione nell'affresco. Dei rimanenti alcuni furon riprodotti in parte o con varianti.[1] Ma tutti insieme danno un'idea approssimativa della composizione quale dipoi fu eseguita. Nè va dimenticato che questo disegno, oltre alla sua importanza come prova del metodo per la distribuzione del componimento, è anche una prova del progresso di Raffaello nel definire e modellare le forme, i muscoli, i tendini, le giunture e le ossa conforme al movimento proprio

[1] Come abbiam già notato, le figure riprodotte quasi identicamente nell'affresco sono San Gregorio e San Girolamo. Le altre, delle quali si servì con alcune variazioni sono: i giovani genuflessi presso San Gregorio, la figura presso a San Girolamo, che nell'affresco rappresenta San Bernardo, nonchè le due figure ritte in piedi dietro il seggio di San Gregorio, e nel fondo le tre che nell'affresco si ricordano assieme con una quarta che rappresenta un vescovo mitrato.

di ciascuna figura messa in azione. Non vi è dubbio che questa è l' origine di quello stile accademico di Raffaello, che poi vediamo predominare nella Strage degli Innocenti di Marcantonio. Ma lo stile accademico e convenzionale non era usato nelle pitture finite; esso rimaneva relegato negli schizzi e negli studii.

Quando i nudi erano finiti, l'artista doveva naturalmente pensare a vestirli. Ed è a credere che in taluni casi Raffaello, occupato come era, affidasse un tal lavoro ai suoi assistenti. Così molto probabilmente furono eseguiti i disegni che trovansi a Chatsworth ed a Pesth e sono attribuiti a Raffaello.[1] Ma la vera forma sotto cui le figure vennero riportate sulla parete, è quella che il maestro tracciò in un disegno pieno di brio che trovasi all' Albertina di Vienna, dove la distribuzione di molte figure è definitiva. Se non che in questa parte della composizione manca la figura del Bramante, come pure mancano le altre dietro di esso ed il paese.[2] Trovansi però alla estremità sinistra due

[1] Chatsworth. Schizzo a penna ed inchiostro, con la maggior parte delle figure sul davanti, meno il gruppo di persone che conversano dietro i tre giovani genuflessi. L' esecuzione non è abbastanza buona per Raffaello, ma sarebbe buona per qualcuno dei suoi migliori scolari.

Pesth, collezione Esterhazy. Lo stesso che il precedente, con l' aggiunta di un gruppo di quattro figure nel fondo, e dei tre giovani in ginocchio. È questo un disegno rapidamente condotto con le figure drappeggiate in modo alquanto convenzionale. È lavorato con terra d' ombra e lumeggiato in bianco su carta colorata. Quantunque sia più debole di tutti questi disegni, pure è fatto con certa abilità.

Louvre. Un altro disegno di questa classe trovasi nei portafogli di quella collezione. Nel 1845 vedevasi esposto cogli altri disegni al n. 591.

[2] Vienna, Albertina. Questo disegno, lavorato con terra d' ombra e coi lumi rilevati in bianco, è eseguito con grande maestria. Esso contiene 17 figure drappeggiate ed è danneggiato dall' uso e dai molti restauri. All' Ambrosiana a Milano e nella Collezione Santarelli negli Uffizi in Firenze, se ne vedono le copie.

figure di monaci, una delle quali, in profilo e con le mani sollevate come in atto di conversare, rivolge la testa al vicino. Queste due figure che non tengono il medesimo posto nell' affresco, potrebbero essere intese per le due figure di monaci che veggonsi nel secondo piano all' estremità dell' affresco, una delle quali vuolsi rappresenti il Beato Angelico. Il momento della introduzione della figura di Bramante nella pittura è determinato dallo splendido studio della sua testa, della persona, del collo e delle mani, che si osserva al Louvre e che per molti rispetti è superiore ad altri disegni, per quanto ammirevoli, di membra isolate o di estremità conservati nella galleria di Oxford. [1]

[1] Louvre, n. 322. Punta d' argento su carta grigia della grandezza di m. 0. 413 per 0.278. In alto del foglio vi è uno studio finito del collo di Bramante, e più in basso, quello della testa, che corrisponde nelle fattezze al ritratto che il Vasari ci dà assieme alla biografia del Bramante ed ha i medesimi lineamenti della testa che trovasi nell' affresco; al di sotto ancora, quattro studi di mani in differenti movimenti, di cui due sono riportate nell' affresco. Nella parte inferiore del foglio, ed in senso opposto, si trova la balaustrata ed il panneggiamento, coll' intero movimento della figura quale vediamo nell' affresco.

Oxford, n. 61. Punta d' argento su fondo preparato a color grigio pallido, di pollici 11 $^1/_4$ per 8 $^1/_4$. Profili e una mano dei due giovani in ginocchio che ritrovansi nell' affresco; il profilo e la faccia di due teste di vescovi un poco diversi da quelli dipinti nella parete.

Oxford, n. 64. Schizzo in carbone e matita nera lumeggiato in bianco. Pollici 15 $^1/_4$ su 10 $^1/_4$. Studii per il panneggiamento del giovane in ginocchio e della figura in piedi presso di lui, veduta quasi di schiena, che trovansi sul gradino a destra nell' affresco.

Lo schizzo di quest' ultima figura insieme con quello di una donna nuda piegata, nonchè un sonetto non finito, trovansi dai due lati del foglio indicato col n. 65. Questi schizzi sono eseguiti in due diverse maniere, cioè, l' uno a matita nera ed ombreggiato di bistro col pennello, e l' altro a matita nera e colla penna: misura pollici 15 $^3/_4$ per 10 $^3/_8$.

Oxford, n. 66. Altro studio di panneggiamento nello stesso spirito del precedente, ombreggiato a terra d' ombra e rilevato con

Le lunghe ricerche degli studiosi non sono state ricompensate dal rinvenimento di alcuno studio preparatorio per la parte destra del primo piano della Disputa. Però al Museo Britannico si conservano i contorni rapidi di un uomo prono verso destra, e quello di due altri uomini in piedi di fronte al parapetto, e lo studio finito di un piede di uno di essi; ed al Museo di Montpellier trovasi lo schizzo del loro vicino preso di scorcio, ed alla Albertina di Vienna il Sant' Ambrogio mitrato, in posizione di riposo e raggruppato con altri santi. [1] E per quanto nessuno di questi bellissimi studi corrisponda esattamente colle stesse figure della Disputa, sono pur degni di grande ammirazione, come quelli che dimostrano come l'artista non usasse mai di compiere alcuna figura senza prima aver copiato i suoi modelli da ogni verso, per vedere quale attitudine o movimento meglio le confacesse, o più propriamente si addicesse all' assieme della composizione. La mostra di tali studi ci fa conoscere la grande maestria e perizia acquistata da Raffaello in questo tempo. Ma oltre a questi studi si conservano anche altri schizzi a penna ed alcuni versi o meglio esercizi di rima, che mostrano come al tempo della esecuzione della Disputa Raffaello fosse innamorato.

bianco. Sembra essere stato disegnato per il mantello del giovane che sta vicino al Bramante.

[1] Museo Britannico. Rapidi disegni a penna ed inchiostro per le due figure del primo piano, al parapetto del lato destro, con un accurato disegno del piede di uno di essi, di esecuzione rapida, ma eseguiti con grande maestria. Il piede soltanto corrisponde a quello dell' affresco. Provengono dalle Collezioni Lely, Bruce e Cracherode.

Montpellier, Museo Fabre. Studi a penna ed inchiostro per l' uomo piegato sul parapetto, a destra nell' affresco.

Vienna, Albertina. Schizzo rapido a penna ed inchiostro, di Sant' Ambrogio, del santo a braccia distese che gli sta vicino e di un' altra figura col volto preso di scorcio.

E se dovessimo por fede ai sentimenti espressi dalle parole scritte sugli stessi fogli dei disegni eseguiti per questo affresco, l' amore di Raffaello doveva essere dedicato ad una donna per nascita superiore alla sua. La tradizione pure narra che il pittore vagheggiò la figlia di un fornaio; ed uno de' suoi ritratti porta il nome della Fornarina. Comunque, pare che Raffaello tentasse invano l' ardua salita del Parnaso; ed invero egli stesso non tardò ad accorgersi della poca attitudine a scriver versi, poichè cessò dal tentarne altri dopo la sua prima prova.

Fra i più arditi e felici schizzi per la Disputa debbonsi annoverare il contorno a penna della figura all' estremità destra dell' affresco, che trovasi a Montpellier, ed i profili dei giovani vicini a San Gregorio proni e genuflessi sui gradini che si spingono verso l' altare, i quali profili conservansi ad Oxford. Evidente è il contrasto nello stesso foglio fra la potenza che in essi dimostra l' artista e quei poveri tentativi affaticati per la composizione di un sonetto, che rivelano lo sforzo che egli faceva scrivendo dei versi. Animoso come era per indole, Raffaello non fu mai lento nel porre a prova la forza del suo ingegno; ed in pittura non fu difficoltà che non abbia saputo superare. Ma egli aveva nello stesso tempo il coraggio di confessare a se stesso dove il suo ingegno difettava. Sentì che l' arte del far versi non era per lui, e non attese che il ciabattino glielo venisse a dire. [1]

[1] Questi sonetti sono stati stampati più volte. La loro più completa trascrizione è quella che trovasi nel *Leben Raphael's* del Grimm, Berlino 1872, ediz. in-8. Vedi anche la traduzione di Gaetano Guasti del *Raffaello* di Passavant, vol. I, 1882, pag. 365 e segg., ed il catalogo di Oxford del Robinson (Oxford, 1870) pag. 357 e segg.

IX.

Lo stato a cui son oggi ridotti gli affreschi di Raffaello non produce a prima vista quel senso piacevole che essi dovevano produrre in origine. Ma quando l'occhio vi si è alquanto abituato, la prima sgradevole impressione scompare, e si fa innanzi la simmetria e le bellezze della composizione e delle linee, il giusto equilibrio delle luci e delle ombre, l'armonia dei colori; tanto che possiam raffigurarci il soggetto quale uscì dalle mani dell'artista. Uniti, per così dire, coll'artista, il cui spirito pare aleggi intorno a noi, passiamo da un soggetto all'altro e siamo ad ogni volger di testa colpiti dall'inesausto tesoro d'arte che ci si rivela. Qua e là può scorgersi minore traccia del pennello del maestro di quanto potrebbesi aspettare; ma gli stessi suoi scolari avevano acquistato una certa arte di celare la loro propria maniera, o per lo meno Raffaello non aveva tralasciato di fondere col proprio tocco il loro lavoro. Tra le diverse camere, quella della Segnatura conserva meglio di qualunque altra l'impronta del genuino stile dell'Urbinate.

Le difficoltà che conveniva vincere nella Disputa erano quelle stesse che rimasero insolute nell'affresco di San Severo di Perugia. Il pittore non aveva fin qui acquistato quella mirabile sicurezza di mano che diede fama ad Andrea del Sarto ed a Fra Bartolommeo. Si nota in questo affresco della Disputa come in quello della vòlta della camera stessa, un'esecuzione tecnica che offende alquanto lo sguardo pei tratteggi e ritocchi che non sono ammessi nel buon affresco. Dopo un lasso di quasi quattro secoli, le superfici appaiono oggi qua e là sbiadite, e i tratteggi

non mantengono più che gli avanzi del colore. L'azione chimica ha scolorito i ritocchi; od in talune parti li ha oscurati, tanto che essi producono oggi una sgradevole impressione; oltre a ciò la superficie del dipinto è divenuta alquanto logora, per modo che il colore ha perduto di vigoria, e si notano anche varie fessure che hanno qua e là danneggiato alcune parti di queste belle creazioni del genio di Raffaello. Pure rimane ancora tanto dell' opera del maestro per destare tutta l' ammirazione dello spettatore innanzi alla grandezza dell' ingegno di colui che creò e dipinse questi capolavori. [1]

Pieni della contemplazione delle stanze del Vaticano, noi volentieri andiamo in cerca di alcun episodio che ci dica qualche cosa, sia pure di lieve momento, della quotidiana vita di Raffaello. Ma per quanto volgiamo con cupido sguardo le pagine della storia, esse ci appaiono interamente mute su ciò. Eppure, con qual diletto non apprenderemmo noi qualche aneddoto sul nostro pittore, simile a quello narratoci

[1] I tratteggi ed i ritocchi della Disputa furono dal maestro eseguiti, come è naturale, dopo che l'affresco era asciutto, con colori a tempera. L' azione chimica, in queste parti, ha annerito i tratteggi o li ha resi bianchi: tali appunto per esempio sono quelli del manto della Vergine Maria.

Una prima sottile fenditura apresi sotto il piede della Vergine, e corre giù fino all' altare. La seconda, vicinissima alla precedente e minore, taglia in parte la veste del Cristo. La terza comincia alla destra dell' Eterno e passa a zig-zag tagliando in due la figura del Salvatore, e scendendo sino al libro tenuto aperto da uno degli angeli. La quarta trovasi sulla figura del Battista e scende sino al libro tenuto dal secondo degli angeli. Una quinta dal ginocchio di Giuda Maccabeo, passa sulla gamba di San Lorenzo e scende giù e va a tagliare la figura di San Tommaso d' Aquino e parte di quella di papa Anacleto, e infine quella del giovane che sta sui gradini scrivendo; un' ultima fenditura, ma lieve, passa sulla testa di Dante. La faccia d' Innocenzio III è in parte macchiata da ritocchi posteriori divenuti scuri. La parte meglio conservata della pittura è il lato sinistro.

dai cronisti, che riguarda Michelangelo e Giuliano da San Gallo! Questi artisti stavano insieme seduti, un giorno dell' inverno del 1506, quando un messaggero viene in fretta ad essi da parte di Giulio II, ed annuncia loro che una statua fu trovata nelle rovine delle terme di Tito. Michelangelo e Giuliano salgono immantinenti a cavallo, si avviano al luogo indicato e ravvisano nel marmo rinvenuto il Laocoonte. Giuliano esclama per primo che questo è il capolavoro descritto da Plinio; e l'occhio pratico di Michelangelo si accorge che Plinio aveva errato dicendo che il gruppo era stato scolpito sopra un solo blocco. [1]

Se le cronache di quel tempo nulla ci raccontano di simili aneddoti intorno a Raffaello, sappiamo però che quando, nel 1510, il Laocoonte fu esposto nel Belvedere, Bramante lo fece copiare da vari artisti che lavoravano sotto la direzione di Raffaello. [2]

Alcuni scrittori narrano che Raffaello avrebbe in questo tempo assistito ad un importante avvenimento artistico. Se fosse vero, come l' Albertini ci racconta [3] ed altri storici posteriori hanno affermato, che Michelangelo nell' autunno del 1509 avesse permesso che si facessero vedere al pubblico i suoi affreschi della Genesi nella vòlta della cappella Sistina, [4] Raffaello cer-

[1] Fea, *Miscell.*, vol. I, pag. 329, e *Notizie*, pag. 21-2. — Vedi anche il Volaterrano, *Comment. Urbis*, lib. 6; l'Albertini, *De Mirab. Romae*, lib. 2, e C. Trivulzio a P. Trivulzio, 1 di giugno 1506, nelle *Lettere* del Bottari, vol. III, pag. 474.

[2] Vedi Vasari vol. XIII, pag. 72. Il Sansovino, uno di quegli artisti, che lasciò Roma sullo scorcio del 1510 o sui primi del 1511. Il suo contratto di fornire una statua di San Giacomo alla cattedrale di Firenze porta la data del 20 giugno 1511. Vedi Annot. al Vasari volume XIII, pag. 75.

[3] L'Albertini (*De Mirabilibus* ec. op. cit., Libro III) descrive il rettangolo centrale del soffitto, e lo dice da Michelangelo finito, al tempo in cui egli scriveva, nel 1509.

[4] È nota una lettera di Michelangelo al proprio padre, datata

tamente non avrebbe lasciato l'occasione di visitarli. Ma niuna prova sicura soccorre questa ipotesi e le posteriori attribuiscono questa pubblica mostra a differenti periodi. [1]

Ma per quanto sia verosimile che nel tempo in cui lavoravasi alla Sistina e alle Stanze, la rivalità di Raffaello e di Michelangelo fosse salita al suo periodo più acuto, vi è però poca ragione di credere che Michelangelo fosse, in quell'anno 1509, minacciato della guerra di cui parlano il Vasari ed il Condivi [2] e che avrebbe mirato a sostituire Raffaello a Michelangelo nella pittura della Sistina. A rendere inverosimile questa asserzione sta il fatto che il Buonarroti continuò i suoi lavori al Vaticano, mentre Raffaello attendeva alle Stanze. Il Papa, che aveva certo facile accesso ai due luoghi, non può non aver paragonato le pitture dei due artisti e contrapposto le bellezze della Disputa con quelle della Creazione e del Dilu-

da Roma, nella quale esso narra di essere presso a finire *una parte* della Cappella Sistina. Il Grimm, *Michelangelo*, op. cit. vol. I, pag. 336, ediz. del 1879) ed il Heath Wilson (*Michelangelo*, op. cit., 163) assegnano a questa lettera la data dell'ottobre 1509. Ma vedremo fra poco che la vera data di questa lettera deve essere del 1511. Con quanta energia Michelangelo cominciasse il suo lavoro nel 1508, può rilevarsi nel diario di Paride de Grassis, che il 12 maggio 1508 scriveva queste parole:

« Vesperae in vigilia Pentecostes Hodie papa non venit ad vesperas, quae habitae sunt in capella palatii... In altis cornicibus capellæ fabricabatur cum maximis pulveriis et operarii ita jussi, non cessabant. Ego autem cum aliquoties operarios arguissem.... et illi non cessarent, ivi ad papam, qui mecum quasi turbatus est.... fuit opus quod papa duos successive de suis camerariis mitteret, qui juberent cessarii ab opere, quod vix factum est. » Diario MS. Bibliothèque Nationale, Paris, n. 5164, vol. II, pag. 221. Paride de Grassis tace di qualunque pubblica mostra che siasi fatta nel 1509 degli affreschi della Sistina. Ma vedremo che egli ne parla come di cosa avvenuta nel 1511.

[1] Condivi, op. cit., pag. 40; Vasari volume VIII, pag. 22.

[2] Condivi, op. cit., pag. 40. Vasari, VIII, 22.

vio; e poichè ciascuno dei due maestri aveva intrapreso una serie di lavori che richiedeva unità di pensiero e di stile, gli aneddoti, di cui gli annali artistici son pieni, possono male adattarsi al periodo a cui siamo arrivati della vita di Raffaello. Nè certo nei suoi lavori nella Camera della Segnatura trovasi quella qualunque traccia di modificazione di stile, che pure avrebbe dovuto avverarsi, se una subitanea reazione prodotta da cause potenti fosse sorta in lui.

L'arte di Raffaello pervenne al graduale progresso della Disputa a traverso varie fasi. Il suo stile prendeva via via forma col procedere del lavoro, tanto che le figure del primo piano sono notevolmente superiori a quelle del secondo, sì per la grandiosità e sì per la maestà della forma. Ma l'uomo in piedi che si vede a tergo, presso il seggio di San Gregorio, e più ancora quello dall'altro lato che addita l'altare al vicino che si appoggia al parapetto, porta l'impronta di uno stile che nel suo genere non è meno severo o meno maturo di quello spiegato da Michelangelo nella genesi della Sistina; e lo spirito di queste creazioni è così perfettamente all'unisono con quello che Raffaello infonde alla Scuola d'Atene, da renderci inclinati a credere che il pittore sia passato a un tempo dal primo affresco al secondo, essendo che la Scuola d'Atene è il naturale immediato seguito della Disputa nelle pareti della Camera della Segnatura. Ma se anche vogliasi ammettere la influenza di Michelangelo (che sembra doversi accettare sì per il primo piano della Disputa che per la Scuola d'Atene) è d'uopo anche ritenere che ciò derivi dalla natura stessa della espansione dello stile di Raffaello, più che da un inatteso cangiamento nato dalla improvvisa visita agli affreschi della Cappella Sistina.

Non mancano buoni argomenti per ritenere che Raffaello abbia eseguito le due grandi composizioni che adornano le opposte pareti della Camera della Segnatura, l'una dopo l'altra immediatamente. Per quanto taluni si siano affaticati, fin dai primi tempi, a sostenere che nel soggetto della Scuola d'Atene San Paolo era il principal personaggio, pur nondimeno pochi sono ai dì nostri i critici d'arte, che non ammettano che l'intenzione di Raffaello fosse quella di rappresentarvi soltanto la filosofia antica. La reazione che tentò di arrestare la corrente delle idee platoniche e aristoteliche non aveva fino allora acquistato quel vigoroso impulso che successivamente ottenne.[1] Ma checchè ne sia del soggetto, la Scuola d'Atene è cosa ben più degna di ammirazione dal punto di vista dell'arte. Essa è, semplicemente, il più leggiadro, il meglio equilibrato ed il più perfetto consesso di figure che sia stato mai posto insieme dal genio del Rinascimento, e la scena nella quale l'azione si svolge è la più splendida manifestazione di architettura monumentale, che mai fosse creata nel decimosesto secolo. Non è davvero una frase da retore quella del Vasari, quando dice che la bellezza e la bontà e la grazia nelle figure di questa pittura sono combinate con straordinaria minutezza di osservazioni e finezza di espressione. Egli fu il primo, e non sarà l'ultimo, ad

[1] Consulta Passavant (vol. II, pag. 80); nonchè le *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* dell'Abbé Du Bos; le vite di Raffaello dello Springer e del Grimm; e finalmente il libro di W. Scherer *Ueber Raphaels Schule von Athen*, in 8, Vienna 1872. Errò il Vasari dicendo che la figura principale del primo gruppo sul davanti (a sinistra di chi osserva l'affresco) è San Matteo, mentre è invece Pitagora, come vedremo più innanzi (vedi vol. VIII, pag. 15). Più tardi Aristotile fu cangiato in San Paolo. Ora invece quasi tutte le figure dell'affresco si possono ricavare dalle pagine di Sidonio Apollinare e dal *Platone* di Marsilio Ficino.

affermare che il tema è distribuito con tale ordine e misura da far conoscere che egli voleva fra coloro che toccavano i pennelli, tenere il campo senza contrasto.[1] Ma anche qui di leggieri si osserva la grande affinità che corre fra la Scuola e la Disputa. Entrambe sono ispirate agli stessi principii. Il fondo nel quale i personaggi sono disposti, è diviso in piani di varia altezza, e la sola differenza in favore della Scuola è questa, che vi è interamente eliminato il soprannaturale. E fu senza dubbio di gran vantaggio a Raffaello, se per la parte architettonica del fondo potè ricorrere al consiglio ed all' avviso del Bramante. Se noi osserviamo la Disputa e tentiamo investigar che cosa Bramante stia facendo, potrebbesi supporre che egli sia in atto di esporre il tema che Raffaello dipinge; così nella Scuola d' Atene, lo stesso Bramante vedesi rappresentato, come figura principale, in mezzo a un gruppo di giovani, in atto di misurare con le seste alcune figure geometriche su di una tabella. Pare quindi giusto il concludere che Raffaello fosse debitore al Bramante del fondo della Scuola d'Atene: e ciò è tanto più attendibile, in quanto che Raffaello stesso ed il Perugino sono rappresentati come al seguito di Bramante stesso. La impressione che produce la Scuola di Atene può somigliarsi a quella che si prova alla vista delle grandiose proporzioni della basilica di San Pietro. Il Vasari ci dice che il Bramante disegnò gli edifici che Raffaello mise di prospettiva nella Camera della Segnatura.[2] Ma il grande architetto di Giulio II

[1] Vasari, vol. VIII, pag. 15, 16.

[2] Il Vasari, (vol. VII, pag. 134), dice che il Bramante « insegnò molte cose d' architettura a Raffaello da Urbino, e così gli » ordinò i casamenti che poi tirò di prospettiva nella camera del » papa dov' è il monte di Parnaso, nella qual camera Raffaello » ritrasse Bramante che misura con certe seste. »

probabilmente fece assai più che suggerire a Raffaello le linee del fondo dell' affresco. Noi crediamo anzi che la sua influenza su di esso si estendesse su tutta l' opera sua. Studioso egli stesso dei monumenti antichi, dei quali aveva copiato ogni forma e misurato ogni linea tra le rovine di Roma, non poteva esser che il natural consigliero del giovine amico suo, negli studii che questi faceva sugli avanzi dell' arte antica.

Le misure del corpo dell' uomo e del cavallo furono trovate dal Bramante e date a Raffaello, e più tardi usate da altri artisti eccellenti.[1] È quindi impossibile che Raffaello non ricorresse all' aiuto del Bramante nelle sue ricerche, per iscoprire e raccogliere i camei e le statue, i bassorilievi e le decorazioni pittoriche dell' antica Roma.

La Scuola d' Atene presenta il davanti d' un sontuoso edificio di forme classiche, a cui si ascende per alcuni gradini. La piattaforma che segue, è limitata a destra ed a sinistra da pilastri massicci che sostengono il peso di una navata ad arco, interrotta da un braccio trasversale e sormontata da una cupola. Il cielo, in fondo alla navata, è nascosto in parte da una parete anch' essa ad arco. Le vòlte sono ornate a forme esagonali di bel modello, e il pavimento è leggiadramente diviso a riquadri di pietra di diverso colore. In questo spazioso edificio Raffaello distribuisce i filosofi del mondo pagano, ponendo i capiscuola nella parte più eminente del quadro, in cima alla gradinata, e disponendo il resto o ai lati o sui gradini o più sul davanti. Aristotele e Platone sono le figure nel mezzo della pittura: il primo accenna alla natura dinanzi

[1] Lomazzo, *Idea del Tempio*, pag. 14, 16.

Tavola VII.

a sè, come alla fonte dei suoi prodigiosi studi, e coll' altra mano abbassata tiene appoggiato alla gamba un libro chiuso sul quale è scritto ETICA; il secondo addita il cielo, come alla fonte ed alla causa di ogni sapienza, e coll'altra mano abbassata tiene un libro chiuso su cui è scritto TIMEO. Una parte dei discepoli è distribuita in doppia linea entro la navata centrale, ed un' altra parte, divisa in gruppi, è disposta ad angolo retto su quella: dei varii personaggi alcuni prendono note, altri ascoltano la sapiente eloquenza dei Savi. Il gran Cinico giace sui gradini; vicino a lui, due filosofi, dei quali l' uno ascende e l' altro discende, con ingegnosa allusione, accennano alla affinità con Platone ed Aristotele da un lato e con Pitagora dall' altro.

Nessun pittore è mai riuscito a produrre meglio con la sottigliezza che qui spiega Raffaello, la perfetta unità di movimento e di pensiero che ciascuna parte di questo dipinto esprime. Par quasi che la tavola dei suoni che sta ai piedi di Pitagora abbia trasfuso nell'insieme della composizione e nell'attitudine di ciascun personaggio la musica ed il ritmo che sta a rappresentare. I ritratti degli eroi della greca filosofia sono qua e là sì fedelmente riprodotti, da ravvisarvi il personaggio che Raffaello intese di raffigurare. Si può fôrse esitare a riconoscere i genuini tipi di Aristotele e di Platone; ma Raffaello era troppo abile per confondere le loro fattezze con quelle di San Pietro e di San Paolo; e l' arcigna figura di Socrate e quella di Diogene sono riproduzioni fedelissime dei loro tipi tradizionali.[1] Altri personaggi riconosconsi dai loro attri-

[1] « En peignant le Socrate, de l' Ecole d'Athènes, Raphaël a sans doute eu sous les yeux ce camée que Castiglione fut assez heureux pour acquérir une dixaine d'années plus tard et qui con-

buti, come Pitagora che sta alla sinistra, e Tolomeo che sta alla destra del primo piano; ed altri ancora riconosconsi dai tradizionali caratteri iconografici pervenutici.

Bello è il contrasto che nasce dall' uomo al lato sinistro della pittura, il quale entra correndo portando dei libri nelle mani, e quello a destra che esce. Il saluto del primo è graziosamente corrisposto dal gesto amichevole dei compagni a cui va incontro. Sembra diretto verso il gruppo, in cui trovasi Socrate che istruisce Senofonte ed altri. [1]

Il gruppo di discepoli intorno al grande Ateniese riempie quasi interamente lo spazio a sinistra di Platone; l' altro lato è occupato da un giovane che, appoggiato alla base di un pilastro, scrive su di un foglio che tiene sul ginocchio, ed è osservato da un compagno che gli sta vicino. Un savio meditabondo sta poco da questi discosto, veduto di fronte, con la testa rivolta ad essi. Un altro vecchio, di profilo, si avanza appoggiandosi ad un bastone. Presso a questo v' ha la figura, dianzi ricordata, dell' uomo in atto di uscire. Tra queste due ultime vedesi la testa di una terza figura. L' anello che unisce questa parte della scena col davanti del quadro è la grandiosa figura seduta di Diogene, solo coperto in parte dalla veste, il

tenait le buste du philosophe. » Vedi *Raphaël archéologue*, di E. Müntz nella *Gazette des Beaux Arts*, ottobre e novembre 1880, pag. 7. Del resto esistono vari busti antichi di Socrate, che può benissimo Raffaello aver veduti.

Platone avrebbe dovuto essere più propriamente rappresentato coi capelli ricciuti. Il suo volto è del resto fedele all' antica maschera. Vedi Scherer, *op. cit.*, pag. 8.

[1] Il Grimm (*Leben Raphaels*, pag. 208) ricorda il passo del Lomazzo (*Trattato*, pag. 627): « Senofonte chiamato Musa fu anch' egli bellissimo oltramisura, ma fu lentiginoso, fu costumato, gratioso e esperto nell' arme. » Questo ci conduce a credere che il soldato di fronte a Socrate non sia Alcibiade, ma Senofonte.

quale, appoggiato col gomito destro su uno dei gradini e colla testa rivolta dall' altro lato, sta in atto di leggere nella tavoletta che tiene dinanzi a sè. Vicino a Diogene è un giovane dall' ampia veste e dai capelli lunghi tenuti uniti attorno alla testa da un nastro, che mentre ascende i gradini, tende verso il cinico ambe le mani e lo accenna ad un altro che discendendo lo incontra e gli indica invece, con gesto vivace, Aristotele. Non era possibile ideare una più felice combinazione di questa, per meglio riunire la figura del cinico con quelle dei filosofi, che stanno al disopra e al disotto di lui. Bello ed appropriato è il gesto e l' atteggiamento dei quattro discepoli, a sinistra di Diogene, che ascoltano Archimede o Euclide, rappresentato nella figura di Bramante, che, come si notò, incurvato con le seste in mano, misura alcune figure geometriche su di una tabella. Non meno nobili sono nell' aspetto Tolomeo e Zoroastro, vicini a Bramante, in piedi, rivolti a guardare Raffaello ed il Perugino, in piedi anch' essi e vicini a loro. Più complesso, ma non meno bello, è il gruppo a sinistra del davanti, in cui primeggia la figura di Pitagora. Egli siede di fianco su di uno sgabello, ed appoggiato il libro su una delle gambe, il cui piede posa sopra una pietra, è in atto di scrivere, copiando dalla tavoletta dei suoni, tenutagli davanti esposta da uno dei suoi discepoli.[1] Questi si rivolge con la testa verso Averroe che trovasi a sinistra, il quale col capo coperto da un turbante guarda al disopra della spalla di Pitagora ciò che questi sta scrivendo:

[1] Passavant, vol. I, pag. 122, dice che probabilmente questo giovane è il figlio di Pitagóra, Telange; e sulla tavoletta sono scritti con caratteri greci gli accordi in ottava, quinta e quarta: (Diapason, Diapenta e Diatessaron).

dietro a Pitagora sta seduto Boezio, tenendo nelle mani un calamaio con la penna sulle ginocchia, e sporgendo innanzi la testa per osservare nel libro di Pitagora. Dietro a questi vedesi in profilo la sola testa d'un giovane col capo coperto da un elmo, che si fa innanzi per osservare esso pure ciò che scrive Pitagora. Dietro questo gruppo a piramide, un bel giovanetto dall'aspetto sereno e dai ricciuti e folti capelli volge verso lo spettatore il nobilissimo volto e le regolari fattezze della persona.

Lo Scherer crede ravvisare Zenocrate nel filosofo che in vicinanza a Pitagora posa il piede sinistro sopra un piccolo blocco di pietra e tiene con una mano un libro sul ginocchio. Così credette ravvisare Epicuro nella figura corpulenta, dal capo coronato di foglie di edera, e a noi di fronte, a sinistra, il quale è in atto di cercare nelle pagine del libro che tiene appoggiato sul plinto di una colonna. Alla sua destra e a lui d'appresso, sta un uomo che gli appoggia su di una spalla la mano sinistra, mentre osserva nel libro; ed un vecchio barbuto di profilo, che ha il capo coperto da un drappo e porta in braccio un grazioso fanciullo il quale sorride, guardandoci e tenendo la mano del braccio allungato appoggiata alla copertura del libro.

Il giovanetto che vedesi dietro ad Epicuro, con la testa rivolta a noi, si crede rappresenti l'erede dei Gonzaga; e nel giovane dalla elegante figura che vedesi di profilo tra Pitagora e Zenocrate, ed ha la testa rivolta a noi, vuolsi riconoscere Francesco Maria della Rovere, duca di Urbino. Completa questa parte della composizione un filosofo che, seduto di fronte, colle gambe incrociate, il braccio sinistro appoggiato sopra un masso di pietra rettangolare, e la faccia ap-

poggiata alle dita della mano, ha sospeso di scrivere e sta meditando: esso è presso a Zenocrate e fa riscontro a Diogene, che dall'altro lato siede sui gradini leggendo. Nel gruppo che trovasi dall'altra parte, il Vasari erroneamente ravvisa nella figura d'uno dei giovani il quale, con le braccia aperte, si curva per vedere le figure che Bramante con le seste in mano sta misurando, il ritratto del giovane Federigo II, di Mantova.[1]

Questo affresco uscì dalle mani del maestro senza alcuno di quei lunghi tentativi, o pentimenti, che si osservano nella Disputa.

Il cartone che trovasi nella Biblioteca Ambrosiana a Milano, prova l'ammirabile accuratezza e la precisione che Raffaello pose nel preparare questa bella e grandiosa composizione della Scuola d'Atene. Ma nel cartone, oltre l'architettura del fondo, manca la figura del filosofo sul davanti, seduto di faccia a noi colle gambe incrociate ed appoggiato ad un masso di pietra rettangolare, che pensieroso sospende di scrivere. Parimenti mancano nell'angolo a destra di chi osserva le figure del Perugino e di Raffaello, che si direbbero aggiunte solo quando il pittore si accinse a traspor-

[1] Vasari, vol. VIII, pag. 15. Il volto di questo giovane corrisponde a quello in cui vuolsi riconoscere Raffaello stesso, che trovasi in uno dei disegni della raccolta ad Oxford (Vedi Passavant, volume II, pag. 498, n. 459), e nel nuovo catalogo è indicato col n. 26.

Che la persona nell'affresco rappresentata non possa essere Federigo II di Mantova, appare chiaro dal fatto che questo principe nacque nel maggio del 1500, e assunse il titolo soltanto nel 1519: egli però può bene essere rappresentato dal giovanetto, di bell'aspetto, che abbiamo ricordato, tra l'Averroe ed Epicuro, colla testa a noi rivolta. Francesco Maria della Rovere è indubitatamente quel giovane dalla elegante figura in piedi, di cui già vedemmo i connotati nel ritratto attribuito a Raffaello, che trovasi nella Collezione Czartoryski a Parigi.

tare le linee del cartone sull' intonaco della parete. E infatti, osservando il ritratto di Raffaello, scorgonsi le traccie delle prime linee, o contorni, come lavoro di preparazione, fatti con una punta sull' intonaco, sempre visibili, sebbene in parte celati sotto il colore e da manipulazioni posteriori; e facilmente si scorge che il volto del Perugino, che ora si presenta di tre quarti, da prima fu disegnato di profilo. [1]

Oltre alle figure del filosofo e a quelle di Raffaello e del Perugino che mancano nel cartone, mancano anche l' ultima delle tre figure che trovasi nell' affresco sopra i gradini da questo lato, nonchè l' ultima delle altre tre figure, che si trovano dall' altro lato sopra i gradini. Nel gruppo sul davanti, il giovane di profilo in vicinanza a Pitagora, che nell' affresco ha il capo coperto dall' elmo, qui invece è rappresentato con la testa nuda ed i capelli ricciuti cadenti lungo le spalle. [2]

[1] E questo abbiamo potuto vedere colla scorta di una delle fotografie fatte dall' Alinari (non alterata dai ritocchi), la quale dimostra i varii cambiamenti *dei contorni*, che si vedono incisi sull' intonaco per queste due figure, prima che Raffaello adottasse definitivamente le forme ed i movimenti che hanno presentemente.

[2] Le figure dell' affresco hanno la stessa grandezza di quelle del cartone. Misura 15 piedi in altezza su 25 in larghezza. La superficie di questo affresco è deturpata da abrasioni e scolorazioni; nè il tempo è mancato di sbiadire ed anche cancellare in parte il colore dell' architettura, tanto che alcuni dei bassorilievi sono oggi quasi scomparsi. Una lunga fenditura attraverso alla figura di Diogene, deturpa il capo di questo personaggio. Una seconda e più importante fenditura attraversa l' intero dipinto verticalmente in due, dividendo la figura del filosofo che discende i gradini. Tanto questa che quella del vicino che sale, sono perciò assai male ridotte.

Il professore Jacobi, in una memoria spedita al professore Scherer (*Ueber Raphael's Schule von Athen*, op. cit., pag. 3), afferma che la testa di Zoroastro non è opera di Raffaello, ed argomenta che essa fu rifatta dopo le ingiurie recatele dal calore di un camino retrostante a questa parte dell' affresco. Ma l' opinione

Il lavoro del cartone fu naturalmente preceduto da studii su modelli; ed è grande la conoscenza che il maestro qui dimostra dell'abbigliamento degli antichi. In un disegno dell'Albertina a Vienna, si può agevolmente vedere come Raffaello si servisse dei modelli per trasportarli poi nell'affresco. Le mosse delle figure intese a rappresentare Pitagora, Boezio e Zenocrate, sono prese da modelli messi in azione ed in parte coperti dalle loro vesti giornaliere, che poi vestiti di paludamenti venivano con forme adatte trasformati in filosofi greci. In questo disegno Pitagora è, per così dire, in maniche di camicia, e Zenocrate, che si appoggia ad un bastone, è in corpetto e brache. Ma appena il contorno e l'azione del modello sono disegnati, il pittore si affretta a vestire la figura. Il mantello ne copre in parte i fianchi, il bastone è scomparso, la mano destra addita le pagine di un libro di gran formato. E dall'altro lato del gruppo sono appena tracciati i contorni d'un giovane e quelli di un altro che è rivolto a noi colla testa, come vediamo nell'affresco.[1] Quando sono trasportate sul muro e condotte a compimento, esse assumono l'aspetto grandioso e pieno di dignità che l'autore volle dar loro. E senza dubbio con lo stesso sistema furono condotte innanzi anche le altre parti dell'affresco. Lo splendido gruppo di Tolomeo e la scuola di Archimede, col ritratto di Bramante in un angolo dello stesso foglio ad Oxford, sono disegnati colla punta d'argento;[2] ed i filosofi che

del professore Jacobi non può essere accettata, giacchè nessun camino è mai esistito nella parete, e la testa di Zoroastro non ha sofferto più delle altre parti dell'affresco.

[1] Vienna, Albertina. Disegno a penna di otto figure, lumeggiato di bianco, su carta grigia, pollici 11 per 14 $^{1}/_{2}$.

[2] Oxford, n. 70. Punta d'argento su carta verde-pallida, della grandezza di pollici 9 $^{3}/_{4}$ per 12 $^{3}/_{4}$, lumeggiata di bianco. Questo disegno comprende lo studio per le figure di Bramante e

salgono e discendono i gradini trovansi in un altro disegno a punta d' argento della stessa collezione. Ma Archimede ed i suoi compagni sono tratti da modelli, ed i filosofi che confabulano sui gradini sono rappresentati nel nobile costume greco. Nè questa è la sola caratteristica di tali disegni; una leggiera variante in quello ultimamente descritto ci spiega l' intimo pensiero di Raffaello al tempo in cui completò la Scuola d' Atene. L' anello fra un gruppo e l' altro, che vedemmo formato dai filosofi incontrantisi sui gradini, non fu ideato dal pittore che all' ultimo momento. Nel disegno di Oxford essi sono rappresentati in atto di accennare alla figura prona di Diogene, [1] mentre, dopo che il cartone fu finito, essi

dei quattro discepoli, come nell' affresco. In vicinanza di questo v' ha un' altra figura che non fu mai adoperata per l' affresco, e nell' angolo superiore a sinistra vedesi una replica della testa di Bramante. A destra, è la figura intesa per Tolomeo col capo scoperto; il collo e la spalla ne sono deturpati da uno strappo. Nel disegno si osservano del resto altri strappi ed abrasioni.

Lilla, Museo. Possiede uno studio a punta d' argento del giovane di profilo, alquanto incurvato, che tiene una mano sollevata e l' altra appoggiata al compagno. Misura m. 0.163 per 0.118. Porta il numero 685. Vicino ad esso è uno schizzo molto incerto della Vergine, del Bambino e del Battista.

[1] Oxford, n. 71. Punta d' argento, lumeggiata in bianco sopra carta grigio-rosa pallida. Pollici 11 per 8. La testa, la mano e il piede destro dell' uomo che sale, sono disegnati separatamente su varie parti del foglio. Al disotto, a destra, è la testa di Medusa, quale appare sullo scudo di Pallade. Questa testa ci ricorda quella della Medusa, che assieme ad animali mostruosi vedesi in uno dei fogli del libretto dei disegni di Venezia. * Essendo nell' affresco più ampio il panneggiamento dell' uomo che sale, la gamba destra di quello che scende vedesi qui meno che nel disegno. Nè, del resto, la testa di quest' ultimo ha nel disegno la stessa movenza che nell' affresco.

Francoforte, Istituto Staedel. Trovasi un disegno che è generalmente accettato per la figura originale di Diogene. Proviene dalla collezione del Re di Olanda.

* Venezia, Accademia. Cornice XXIV, n. 6. Schizzo a penna. Medusa è qui volta per tre quarti a sinistra, mentre nell' affresco del Vaticano, per tre quarti a destra. Questo disegno fu da noi ricordato nel vol. I, a pag. 163.

accennarono a due punti diversi.[1] La nuova potenza ottenuta da Raffaello con l'indefesso studio si rivela nella sottile arte con cui egli sa ora dar forma alla sua idea mercè la concentrata forza di azione, il gesto e l'espressione dei suoi personaggi. Mentre negli studii per la Disputa si osserva il frequente ricorso a Leonardo, nella Scuola d'Atene la fantasia dell'artista vola per un più vasto orizzonte. Le figure di Pitagora e de' suoi compagni ci ricordano Giotto e il Ghirlandaio non meno che il Da Vinci. Il gruppo di Bramante coi suoi Discepoli, che variamente esprimono sensi di sorpresa o di attenzione, rammentano da vicino quelle ammirabili combinazioni che danno tanta profondità di carattere alla Resurrezione di San Giovanni Evangelista nella Cappella Peruzzi a Santa Croce di Firenze.[2] Nè minore appare nell'artista l'influenza degli affreschi del Ghirlandaio a Santa Maria Novella. Anche Raffaello adotta i principii del fondatore dell'arte fiorentina, seguìti dal Ghirlandaio e poi più largamente dal potente ingegno di Michelangelo, e ne ritrae resultati meravigliosi. Onde noi possiamo immaginare il giovane artista visitando la chiesa di San Francesco in Assisi, le cappelle di Santa Croce ed il coro di Santa Maria Novella, intento a prendere schizzi o a far delle note, che gli serviranno poi di base per la sua Strage degli Innocenti. E ci pare di vederlo mentre copia, dall'affresco della Natività della Vergine, quella inserviente nell'atto di versare l'acqua con un vaso nel bacino posto sul pavimento della stanza; la qual copia di Raffaello trovasi assieme alla

[1] Anche nel cartone dell'Ambrosiana si osservano delle varianti nei movimenti delle mani dell'uomo che sale volgendo il dorso allo spettatore.

[2] Vedi *Storia della pittura in Italia*, vol. I. *Vita di Giotto*, pag. 518 e seguenti.

figura di Santa Caterina in un disegno a Chatsworth.[1] Nè va dimenticato che Giotto e il Ghirlandaio erano anche essi stati a Roma.

Qui il Ghirlandaio certamente studiò (come può agevolmente rilevarsi dai suoi dipinti) i tesori dell'arte che aveva sotto gli occhi, e vi attinse largamente per i finti bassorilievi, nei fondi delle sue pitture, appunto come Michelangiolo vi attinse per la pittura della vòlta della Cappella Sistina, e Raffaello per i riquadri e le nicchie della Scuola d'Atene. La maniera fiorentina penetra ancora nella formazione dell'arte di Raffaello anco dopo che egli ha dato addio, quasi per sempre, a Firenze. Venuto di fresco dalle rive dell'Arno, al cominciar dei lavori della Disputa, Raffaello era tuttavia abbastanza umbro da conservare nel suo stile una impronta peruginesca, meno in alcune parti che furono le ultime da lui condotte in quell'affresco. Ma nella Scuola d'Atene egli gettò via intieramente questi ceppi, sebbene continuasse a rispettare il Perugino come il maestro che lo aveva avviato pel cammino della gloria, come lo dimostra il ritratto del Perugino stesso, collocato vicino al suo e appresso a quel del Bramante, in questo affresco. Lo spirito che predomina nella scuola d'Atene è quello di Giotto, del Ghirlandaio, di Leonardo e di Michelangiolo; ma è temperato dalla innata gentilezza e nobiltà di esso Raffaello, e dal costante ricorso all'ideale, al classico e alla natura. Ed a tutto ciò il pittore aggiunge nuovo elemento di bellezza artistica, una tale larghezza di esecuzione, un così giusto equilibrio della luce e dell'ombra, una sì ricca armonia di colori, quale sino ad ora egli non

[1] Vedasi vol. I, pag. 281.

aveva mai mostrato nell' arte dell' affresco.[1] A somiglianza dei nostri poeti del Rinascimento che spiegavano il loro genio temperandolo con lo studio dei classici greci e romani, Raffaello mostrò di essere anch' esso andato in cerca della guida degli antichi, che quei poeti avevano a maestri; ma mentre nel dipinto travedesi di leggieri la fonte onde l' autore attinse, questa è però per tal modo trasformata da presentarsi come cosa nuova.

Forse in niun' altra parte della Scuola d' Atene, Raffaello più chiaramente unì lo studio dell' antico con quello della natura, quanto nelle statue e nei bassorilievi che adornano l' edificio, sotto cui i filosofi sono radunati. Pure questi ammirabili esempi di finta scultura sono piuttosto riproduzioni libere che copie degli antichi modelli. Fu giustamente osservato che l' Apollo con la lira, che trovasi in una nicchia del lato sinistro della Scuola d' Atene, fu tolto da una gemma medicea che rappresenta il dio vittorioso di Marsia. Questo lavoro dell' arte classica fu tenuto sempre in altissimo pregio fino dal decimosesto secolo nel quale fu rinvenuto. I Medici lo possederono per primi, ed oggi esso è splendido ornamento del Museo di Napoli. Raffaello deve certo averlo veduto, ma non volle servirsene che come di tipo a cui dovevasi infondere nuova vita con lo studio del vero.[2]

[1] Meravigliosa è l' arte con cui il pittore è riuscito a staccare il gruppo di Platone e di Aristotile dal cielo, che riempie il fondo al di là della porta.

[2] La gemma del Museo di Napoli è stata tradotta in fotografia. Una incisione ne fu pubblicata nella *Culture de la Renaissance*, di E. Müntz; ed un' altra nei *Gems from the Antique*, Londra, 1801. Marcantonio incise l' Apollo dell' affresco di Raffaello in uno de' suoi migliori rami. (Ma vedi anche il *Raphael* del Grimm., op. cit., pag. 286).

Oxford. Nella raccolta dei disegni (n. 74) havvene uno a

Nella figura di Minerva, che sta nell' opposta nicchia, armata della lancia, dell' elmetto alato e dello scudo sovra cui è scolpita la testa di Medusa, è una nobile imitazione della statua classica. Ma lo studio di Oxford, che Raffaello eseguì per essa e per tre delle altre statue nelle nicchie della navata, è preso dal vero: esso è condotto a punta d' argento e lumeggiato con biacca sopra carta preparata di color bigio e lavorato in maniera da imitare il lavoro dello scalpello. [1]

Sotto le statue è disposto un doppio ordine di bassorilievi, uno dei quali sotto a Minerva, rappresenta una donna seduta con un libro in grembo ed uno scettro in mano, mentre due leggiadri fanciulli fra le nubi da un lato sostengono una tavoletta. Le curve del globo e le figure dello zodiaco da un lato, i fanciulli ed i libri dall' altro, richiamano la figura della filosofia nel soffitto; e la perfetta coincidenza di

penna e ombreggiato con bistro, di pollici 5 3/4 per 9, che fu ritenuto essere uno schizzo originale d' una parte dell' architettura del fondo della Scuola d' Atene, con la figura dell' Apollo. Ma il disegno non è genuino.

Lilla. Trovasi un altro disegno in quella raccolta, nel quale si riscontra una qualche connessione con gli studi per l' Apollo. Porta il n. 715. È un ardito schizzo a penna di uomo ignudo, che ha in mano un oggetto che pare una lira; e vicino a questa figura, quella di un santo, o filosofo, con paludamento, che porta un libro. Sul rovescio del foglio (n. 714) trovansi altre figure nello stesso spirito che voglionsi attribuire a Raffaello. Ma la loro autenticità non è senza sospetto. Il lato che porta il n. 714, misura m. 0.29 su 0.21, quello che porta il n. 715, misura m. 0.27 su 0.20.

[1] Oxford, n. 72. Punta d' argento della grandezza di pollici 10 1/4 per 7 7/8. Raffaello ha qui disegnato Pallade colla spalla sinistra ignuda. Nell' affresco essa è coperta di drappo, e si notano anche altri cambiamenti agli orli del panneggiamento. I tre profili di nicchie corrispondono a quelli del lato destro della navata nell' affresco. Un leggiero schizzo appiè del disegno sembra essere stato uno studio preparatorio per la testa del filosofo che discende i gradini.

pensiero nelle due composizioni, è piacevolmente illustrata nella stampa di questo finto bassorilievo, fatta da Marcantonio, ove sono scritte le parole *Cauxarum* (sic) *cognitio*. La variante che distingue la stampa di Marcantonio dall' affresco di Raffaello, si osserva anche nel disegno fatto per il rame che si conserva sotto il nome di Raffaello, nella Collezione degli Uffizi.[1]

Del finto bassorilievo che sta sotto a quello ora descritto, non vedesi che una sola figura, perchè quasi intieramente nascosto dalle figure dell'affresco che vi stanno dinanzi. Rappresenta un uomo nudo veduto di schiena, che sembra lottare con un mostro.

Ma Apollo simboleggia la filosofia morale in quanto esprime l' arte del domare le passioni. Raffaello ha rappresentato le passioni indomite nei bassorilievi al disotto della statua del dio. Nel primo una battaglia; nel secondo, una lotta fra una ninfa ed un tritone. La battaglia, tanto se si guardi nell' affresco come nelle figure nude del disegno di Oxford, ha gran riscontro con le figure che combattono nel fondo della Adorazione dei Magi del Da Vinci, o di quelle nel davanti della battaglia di Anghiari, così che facilmente si scopre a quali fonti attingesse Raffaello quando egli compose la pittura; ma lo scorcio ardito, la franca esecuzione e l' energia muscolare delle figure rivelano egualmente lo studio delle opere di Michelangiolo.[2]

[1] Uffizi, n. 514. Disegno a penna col gruppo simile a quello dell' affresco, e al di sopra uno studio di panneggiamento ed una donna che sostiene due libri. Il modo accurato e paziente con cui è eseguito questo disegno a tratti fini, e la tecnica esecuzione propria di un incisore, mostrano come non sia opera di Raffaello non riscontrandosi quella maestria, sapere, e finitezza proprie del maestro. La donna coi due libri è una copia della figura della Filosofia, che vedesi in uno dei tondi del soffitto in questa stessa camera. Misura pollici 11 $^1/_4$ per 7 $^3/_{12}$.

[2] Oxford, n. 73. Disegno a matita rossa di pollici 15 per 11. La

Però l' arte dell' Urbinate si rivela magistrale nel giovane che, alza il bastone con ambe le mani, per colpire il suo nemico prostrato. Piena di energia è la figura del vicino, veduto di schiena, il quale mentre con un braccio tiene sollevato lo scudo per difendersi dall' avversario, con la mano dell' altro braccio abbassato impugna la spada. Il suo movimento fa bel contrasto con quello di colui che fugge dall' altro lato, incurvato e con le mani appoggiate alla testa. Nel bassorilievo al disotto, il Tritone che afferra la fanciulla che si contorce riluttante, è una nuova versione di un soggetto copiato da un bassorilievo antico, che abbiamo pur veduto riprodotto dal Ghirlandaio in uno dei finti bassorilievi nell' architettura dell' affresco ove l' angelo appare a Zaccaria, nel coro di Santa Maria Novella in Firenze.

Ma lungi dall' essere ristrette in una sola parte dell' affresco, queste decorazioni sono ugualmente

figura a destra, seconda di quelle descritte nel testo, rammenta il carnefice del Giudizio di Salomone. Ma questo, come del resto anche altre figure del disegno, rivela una maggior padronanza di mano, una miglior conoscenza dei movimenti e dell' anatomia del corpo umano, di quello che non lo mostrino i precedenti schizzi.

Il bassorilievo dell' affresco contiene una figura di più che nel disegno: tale figura è quella che vedesi in terra ed incurvata a sinistra nel primo piano.

Degli altri disegni attribuiti a Raffaello per questo affresco, basterà mentovare i seguenti:

Windsor. 1° Schizzo a penna ed inchiostro dell' intero affresco. 2° Schizzo del filosofo appoggiato ad un pilastro con lo sguardo rivolto all' uomo che scrive tenendo il foglio sui ginocchi: anch' esso a Windsor, ombreggiato con inchiostro della china e lumeggiato di bianco. 3° Disegno a penna lavorato con inchiostro della china e lumeggiato di bianco, del gruppo delle sei figure al lato di Aristotile, pure a Windsor. 4° Disegno a matita dell' uomo che entra correndo coi libri e di due suoi compagni, nonchè del gruppo al di sotto di Epicuro e de' suoi seguaci attorno al plinto di un pilastro. Anche esso a Windsor.

Il primo di questi disegni è attribuito al Parmigianino, gli altri a Raffaello; ma nessuno ha la vera impronta della autenticità.

disseminate nel rimanente del fondo. Le statue di Apollo e di Pallade hanno i loro contrapposti nelle nicchie della navata trasversale; e le curve superiori della cupola, che Raffaello disegnò dal nobile modello del Bramante, sono adorne di medaglioni. Quivi un uomo è rappresentato in atto di alzare gli occhi dal libro volgendoli al cielo, quasi volesse ripetere alcune parole di Platone; ed una donna posa il braccio sovra un globo terrestre come a raffermare le dottrine di Aristotile. Con quale indefesso amore Raffaello abbia in questo tempo studiato di rendersi familiari gli antichi modelli della greca scultura, appare dai numerosi suoi disegni in questo periodo, ma più che da ogni altro dai rapidi schizzi conservati nel Museo Britannico e nella Galleria di Oxford, che ci ricordano gli anni della Scuola d' Atene. In un largo schizzo a penna del Museo Britannico, vedonsi uomini ignudi portar via da un campo di battaglia prigionieri, bottino e trofei di vittoria. Dall' altra parte del foglio è disegnata una figura come in atto di dare degli ordini. Il tratto rapido, la grande sicurezza di mano, la perfetta conoscenza dell' azione, delle proporzioni e dello sviluppo muscolare, ricordano lo schizzo per il bassorilievo della battaglia.[1] Ma l' amore del maestro per l' arte classica traspare forse meno in questo foglio che in quello dello stesso periodo che si conserva ad Oxford, dove una ninfa che porta

[1] Museo Britannico. Schizzo a penna di pollici 10 1/2 per 6 1/2. Dalla Collezione Payne Knight. A destra, un uomo di profilo che cammina frettolosamente e tiene uno scudo o qualche cosa di simile; un altro uomo di fronte al primo assai incurvato che cammina presso il corpo di un terzo che è caduto. Il disegno è rammendato e macchiato, ma ancora bellissimo. Dall' altro lato del foglio, un uomo ignudo col braccio destro disteso a destra e con lo sguardo rivolto a sinistra. Una mano informe con colori a tempera, deturpa il lato destro del foglio.

un vaso, mostra di attendere che una seconda ninfa abbia ripreso da un comune compagno un altro vaso. Ma sebbene sia evidente che Raffaello nel fare questo schizzo ha copiato dei modelli, pure l'assieme ha una purezza ed un' idealità in tutto degna di un lavoro del miglior tempo dell' arte greca.[1]

Nello Jone di Platone, i poeti sono rappresentati come api svolazzanti da fiore a fiore intesi a raccogliere miele dai giardini e dalle valli delle Muse: Marsilio Ficino, ampliando questo tema, parla di Apollo e di Omero padre del verso epico come di esseri ispirati dal cielo. La corrente che discende dall' Olimpo, va da Apollo alle Muse, e da queste agli eroi della poesia e del canto. Calliope ispira Orfeo, e ciascuna delle sue compagne ispira Pindaro, Saffo, Omero, Tamira, Esiodo, Virgilio od Ovidio. Se Raffaello compose il suo Parnaso senza attendere alle parole di Marsilio, la sua mente era certo piena dell' idea platonica sull' ispirazione poetica; e tanto lo sguardo di Apollo o il viso di Omero rivolto in su, non meno chiaramente lo esprimono, che il dito di Platone nella Scuola di Atene o la rivelazione della Trinità nella Disputa, quasi a rivelare che il concetto del pittore era quello di esprimere la origine divina delle cose.[2] Egli è ben vero, come altri ha osservato, che la famigliarità che il pittore aveva con precedenti esempi, lo preparò opportunamente alla concezione del Parnaso.

Noi però non abbiamo notizia delle pitture alle quali Raffaello abbia potuto attingere la prima idea

[1] Oxford, n. 81. Penna ed inchiostro, di pollici 11 1/4 per 8.

[2] Vedi il *Saggio sulla Scuola d'Atene di Raffaello* del professore W. Scherer, in cui sono abilmente esposti varii di questi concetti.

per la composizione di questo soggetto: conosciamo soltanto, da quanto ce ne riferisce il Vasari ed assai più tardi il Baldi, che in quel torno di tempo Timoteo Viti aveva composto Pallade con Apollo e le Muse, dipinti in scompartimenti separati nel palazzo d' Urbino; [1] ed ultimamente nella villa della Magliana, un tempo luogo di caccia dei Pontefici, vedemmo nel salone del primo piano alcune pitture rappresentanti separatamente Apollo e le nove Muse, delle quali avremo occasione di parlare più tardi.

Raffaello fu colui che diede per primo coesione e vita al soggetto, e pose in azione la leggenda della greca mitologia. Sulle pareti sovra cui erano state dipinte la Disputa e la Scuola d' Atene, il pittore aveva avuto il vantaggio di una luce uguale e regolare; il Parnaso invece dovea esser dipinto sovra una parete non bene rischiarata e con una larga finestra nel mezzo della parte inferiore. Ingegnosa è l' arditezza con cui egli dispose le figure in questo spazio a forma di semicerchio attorno alla finestra.

Fu spesso discusso se la prima forma del Parnaso sia stata quella che Raffaello eseguì nella Camera della Segnatura o quella che vediamo riprodotta nella incisione di Marcantonio, che erroneamente il Vasari prese per l' originale. [2] La stampa di Marcantonio è quadra, composta di un minor numero di figure delle quali alcune scarsamente vestite, e ravvivata da leg-

[1] Vasari, vol. VIII, pag. 153: « Nella corte degli Illustrissimi d' Urbino sono di sua mano (di Timoteo Viti) Apollo e due Muse mezze nude, in uno studiolo secreto, belle a meraviglia. » Il Baldi poi nella sua *Descrizione del palazzo d' Urbino* (Roma, 1724) racconta che in alcuni spazi, per mano di Timoteo Viti famoso pittore di quei tempi, sono dipinti una Pallade con l' egida, un Apollo con la lira, e le nove Muse, ciascuna col proprio istrumento.

[2] Vasari, vol. VIII, pagg. 17, 18.

giadri genii alati recanti corone di alloro. L' affresco è arcuato, ed il cielo non adorno di genii; ma nel primo piano ammiransi due nobili rappresentazioni di Saffo e di Pindaro, che non sono nella stampa, la quale mostra Apollo con la lira, mentre nell' affresco ha la viola. In quello i personaggi sono una più vicina, ma meno nobile imitazione dell' antico, che in questo; ed inoltre la incisione non rende bene l' idea della divina ispirazione che predomina nella pittura. E noi siamo disposti a convenire col Richardson e con lo Springer, piuttosto che col Passavant e col Grimm (i quali credono che il disegno della celebre incisione di Marcantonio, per le varianti che lo distinguono dalla pittura, abbia preceduto l' affresco), che esso possa essere il lavoro di qualche abile assistente, il quale dagli schizzi del maestro potè mettere assieme in pulito la composizione che venne poi riprodotta da Marcantonio. Abbiamo ad Oxford un disegno, che sembra verosimilmente fatto secondo una anteriore e diversa distribuzione del Parnaso, il quale non rivela il vero stile di Raffaello, sebbene alcune delle sue figure trovinsi anche nella stampa, non però nell'affresco. E non è meno singolare il fatto che gli studii speciali per entrambi sono della mano di Raffaello. Avremo a suo tempo occasione di osservare come il Sanzio venisse via via nell' abitudine di affidare non solo il manuale lavoro delle pitture, ma anche quello di mettere assieme le composizioni dai suoi schizzi o disegni ai suoi assistenti, e così iniziasse gli scolari a quello stesso genere di lavoro che egli aveva fatto prima col Perugino e poi col Pinturicchio a Siena. Delle ventotto figure del Parnaso, sedici trovansi disegnate nello schizzo di Oxford, che in tutto ne contiene diciassette. Tredici di esse formano i gruppi

della sommità dell' affresco, ed Apollo è seduto nel mezzo circondato dalle Muse. Alla destra di chi osserva il disegno, trovasi presso la figura giudicata per Urania, quella del modello del poeta che le sta vicino. Dei tre poeti, Dante, Omero e Virgilio, che stanno dal lato sinistro della composizione, la figura di Omero è la sola che corrisponde in tutto a quella dell' affresco; Virgilio e Dante non sono che modelli disadorni che servirono per l'atteggiamento dei poeti. Più sotto vedesi da una parte lo studio per la figura del poeta appoggiato ad un albero di fronte a Saffo; e dall' altra quella del poeta che con ambo le mani accenna ad Apollo, come vedesi nella stampa di Marcantonio e nel disegno di Oxford, ma che, come già si notò, non trovasi nell' affresco della Camera.[1]

Il Museo Britannico ha uno splendido studio di quest' ultima figura di un poeta, non compreso nello schizzo di Oxford o nella stampa, sebbene spicchi nel lato destro del primo piano dell' affresco.[2]

[1] Oxford, n. 68. Disegno di 17 figure nude a penna, di pollici 12 per 18 $^1/_4$. La composizione è indubbiamente di Raffaello; ma l' esecuzione, per quanto può giudicarsi dopo i parziali ritocchi, pare appartenga ad uno scolaro che seppe imitare fedelmente lo stile del maestro e forse ebbe sotto gli occhi una prima traccia di schizzo a cui si uniformò. Questo disegno è forse quello stesso menzionato nel Catalogo della Collezione Praun di Norimberga, in-8, 1797, pag. 48.

[2] Museo Britannico. Disegno a penna, di uomo. La figura vestita di una larga camicia cinta a mezzo la vita, ha nude le braccia e le gambe, è rivolta alquanto a destra e colle mani protese accenna da questo lato, mentre la testa, coperta in parte da un fazzoletto, guarda a sinistra. Un largo mantello che copre la spalla destra scende dietro la figura fino a terra. A dritta uno studio separato di panneggiamenti. Pollici 13 $^1/_2$ per 9. Dalla Collezione Payne Knight.

Il rovescio del foglio è uno studio per il panneggiamento di una figura d' uomo con le braccia distese, che servì per la figura del poeta sull' estrema destra dell' affresco. Sui lati sono due

Da questa singolare concatenazione di fatti, noi deduciamo che il primo pensiero di Raffaello fu quello di riempire gli spazi laterali presso la finestra della camera con figure isolate; che egli portò poi a due il numero di queste figure, e che soltanto in fine pensò alla combinazione dei gruppi composti, come appaiono nell'affresco. La pittura quale si presenta nel suo stato definitivo, è una delle più belle e piacenti creazioni del maestro: essa può dirsi perfetta, sì per la semplicità delle sue parti come per il dignitoso e nobile atteggiamento della maggior parte delle figure, nonchè per la profondità del sentimento trasfuso nelle figure di Apollo e di Omero. Ma la straordinaria bellezza di questo lavoro è per molta parte dovuta anco alla singolare abilità con cui il colore, la luce e le ombre sono dovunque distribuite in esso. Apollo, cinto il capo di corona d' alloro, siede nel mezzo, appiè di un boschetto di lauro, presso la fontana di Castalia. L' anima sua sembra rapita dal suono della sua viola: egli guarda ispirato il cielo. Un panneggiamento leggiero e grazioso gli copre il braccio destro ed i fianchi. Erato seduta, tiene in grembo la lira dalle sette corde, e volgendo la testa guarda intentamente a lui. Calliope, seduta dall' altro lato, sta osservando dinanzi a sè con lo sguardo fisso nello spazio, tenendo con la mano la tuba appoggiata al ginocchio. Dietro a lei Melpomene ha nella mano abbassata la sua maschera da tragedia,

mani separatamente disegnate, e la mano della figura del poeta, che è la terza a destra dopo Uranïa.

Lilla, Museo. In questa raccolta avvi, per la stessa figura colle braccia distese, il disegno dei piedi, nonchè quello della figura del poeta che nell' affresco sta appresso. Questi studii sono eseguiti a penna ed inchiostro. Il disegno è indicato col n. 713; misura m. 0.30 per 0.21. Tutti questi, fatti dal vero, presentano gli stessi caratteri e sono eseguiti con molta maestria.

Tavola VIII

mentre Tersicore e Polinnia si stringono l'una all'altra in grazioso atto d'amore. Gli alberi che stanno dietro Apollo dividono queste Muse dalle compagne di Erato. Clio dall'altro lato, rivolge la testa in profilo verso Apollo, ed altrettanto fa Talia che tiene con la destra sollevata la maschera comica in mano, mentre Euterpe è rivolta ad Urania, splendida figura questa di donna interamente vestita, che volge le spalle, ed ha la testa e lo sguardo rivolti ai poeti coronati d'alloro, che stanno da questo lato sul ciglio del colle.

Di fronte al boschetto, a sinistra dello spettatore, sta Omero tutto intento ad ascoltare la musica di Apollo. Anche egli è animato da estro poetico e volge le morte pupille al cielo. La sua mano distesa sembra muoversi con la timidezza del cieco al ritmo delle armonie che colpiscono il suo orecchio: il suo canto è ascoltato con grave attenzione da Dante e da Virgilio. Un giovane seduto presso Omero, si accinge a scrivere le parole che escono dalla bocca del cantore di Achille. Saffo sta seduta nella parte più bassa del colle e guarda un gruppo di poeti e di poetesse, fra cui scorgesi la figura del Petrarca.

Essa forma un bel contrasto coll'ardita figura di Pindaro che siede di contro sulla parte più bassa del colle, dall'altro lato della finestra. È questa una grandiosa figura che volgesi con molta verità ed anima accennando con la destra dinanzi a sè, verso il primo dei due poeti che gli stanno vicini e ritti in piedi, la cui meraviglia è così eloquentemente espressa, che lo spettatore a cui pure è infusa, crede d'udire davvero il suono delle parole di Pindaro. Dietro a costoro vedesi il gruppo di poeti che Urania contempla dall'alto.

Le loro figure sono indubbiamente quelle di celebri poeti del trecento e di contemporanei di Raffaello: il Vasari vi riconobbe Tebaldeo, il Boccaccio, l'Ariosto ed il Sannazzaro.[1] Però soltanto l'Ariosto ed il Boccaccio possono senza tema di errare riconoscersi, poichè le fattezze del primo ci sono state trasmesse in noti e molteplici ritratti, ed il volto del secondo è tipo tradizionale. Il viso del Sannazzaro non è dissomigliante da quello di un ritratto che porta il suo nome, attribuito a Raffaello, e conservato nell' Eremitaggio di Pietroburgo. Ma ogni desiderio di maggiore esame sarebbe deluso dalla alterazione che la pittura ha subìto dai ritocchi; tanto più che si osservano alcune varianti fra le fattezze della tavola e quelle delle incisioni negli Elogi di Paolo Giovio e nelle moderne biografie.[2] Come tutti i grandi mae-

[1] Supponesi che Tebaldeo sia il poeta all' estrema sinistra del gruppo appiè dei lauri presso Urania; il Boccaccio è colui che sta alla destra del precedente; l'Ariosto sta dietro a quel poeta che pone il dito alla bocca, chiamato Ovidio dal Passavant: ultimo, a destra, è il Sannazzaro.

[2] Pietroburgo, Eremitaggio, n. 40. Pittura trasferita su tela della misura di metri 0. 60 per 0. 49. Proviene dalle Collezioni di Ettore de Garriod e di Guglielmo II di Olanda. Il ritratto mostra qui circa sessant' anni; è rivolto a sinistra, ha la barba rasa, i capelli lunghi e ondulati gli escono di sotto un nero berretto di feltro: porta una veste di color oliva-cupo ed il fondo è verdastro bronzato. Le fattezze di questo ritratto, alterato dai pulimenti e ritocchi, somigliano a quelle del poeta del Parnaso, indicato come il Sannazzaro, il quale però è più giovane. Sul rovescio della pittura sono le parole: Lorenzo di Giordano di Michele di Giordano di Fano alias di Fanello di Lucca. Così pure quelle fattezze non sono dissimili da quelle del ritratto del Sannazzaro, inciso negli *Elogia Virorum* di Paolo Giovio; Basilea, 1575, pag. 149. Il Passavant (vol. II, pag. 364, 365) ricorda di aver veduto nella Raccolta del cav. Lancellotti a Napoli un ritratto che aveva molto sofferto ed era stato molto ridipinto, indicato come quello del Sannazzaro, che mostrava circa cinquant' anni d'età; ma soggiunge che esso non poteva essere stato dipinto da Raffaello, bensì da un pit-

stri, Raffaello conosceva bene la necessità di rendere ideali i tipi nelle pitture monumentali; e quando si osservino le figure di Omero, Virgilio e Dante, di leggieri si vede l'abilità con cui egli seppe restringersi ai tratti più caratteristici per ricordare la individualità della persona rappresentata.

Parecchi anni erano corsi dacchè Raffaello giovanetto aveva disegnato i poeti ed i savi, le cui immagini (tra le quali quella di Omero e di Virgilio) trovavansi nel palazzo di Urbino. Ed eccolo ora a dar nuova vita alle stesse forme: gli occhi ciechi del poeta greco colle palpebre socchiuse, sono diretti in atto d'ispirazione verso il cielo; una mano ei spinge innanzi, mentre coll' altra regge le pieghe del mantello. Anche la testa è modellata su quella del Giove, ma ogni singolo tratto ci rammenta il volto di Laocoonte, da cui è tolta, mentre è molto naturale l'angoscia ivi espressa.[1] Nè men belli sono i ritratti di Virgilio e di Dante, sebbene entrambi debitamente subordinati al loro inspirato maestro: Dante conserva le fattezze, le vesti ed i colori dei ritratti di Giotto e dei seguaci, quali son

tore vissuto prima, quantunque portasse la data del 1516, e afferma che rassomigliava ad un busto in marmo sulla tomba di quel celebre poeta; il qual busto trovasi nella chiesa di Santa Maria del Parto a Napoli. Aggiunge inoltre che il P. Seb. Resta scriveva il 27 aprile del 1707 all'antiquario Magnavacca di Bologna, che fu uno dei più antichi proprietari di questo ritratto, che il suo del Sannazzaro dipinto da Raffaello, malgrado tutti gli elogi che se ne facevano, non trovava in Roma acquirenti. Il Passavant soggiunge poi che questo ritratto era forse il medesimo che l' Anonimo del Morelli ricordava, riferendo che nella casa di Pietro Bembo a Padova trovavasi una copia del ritratto del Sannazzaro eseguita da Sebastiano del Piombo.

[1] Il signor Gruyer fu il primo ad avvertire la somiglianza fra il Laocoonte e l'Omero. Vedi *Raphäel et l'antiquité,* citato nel *Raphäel* del Müntz.

descritti nel Centiloquio di Antonio Pucci.[1] Nel gruppo è ammirabilmente disposto Virgilio allato di Omero, che richiama l' attenzione di Dante alla musica di Apollo; Dante ha seco il volume della *Divina Commedia*, e segue l' invito del suo maestro. Lo stringersi amoroso di Tersicore e di Polinnia, ricorda i giovani che ascoltano la musica della figlia di Erodiade nell' affresco di Giotto della cappella Peruzzi in Santa Croce di Firenze.[2]

Ma nuova fonte d' infinito piacere allo sguardo è lo splendore di luce che dall'alto illumina Apollo, non meno che le vesti di Calliope e la brillante intonazione del colore della tunica di Erato. Chiaro è il cielo dietro Apollo, e su tal fondo leggiadramente staccano gli alberi di lauro qua e là sparsi. La luce irradia da ogni lato con scala decrescente le figure del dipinto: un leggiero velo di nebbia investe Saffo e Pindaro e i loro compagni, qua e là rilevati da accorti riflessi di luce. Ciascuna parte del dipinto mostra come il maestro abbia saputo studiare e far suo ogni particolare delle antiche forme e vestimenta; e dalla pittura volgendo lo sguardo agli studii preparatorii di alcune sue

[1] E come ver Poeta fu vestito
Colla corona in testa dell' alloro
E in sul petto un libro ben fornito.
. . . . . .
Questo che veste di color sanguigno,
Posto seguente alle merite sante,
Dipinse Giotto in figura di Dante,
Che di parole fe' sì bell' ordigno.

Questi versi son tolti da una ristampa di Alessandro d'Ancona, per le nozze Bongi-Ranalli, 1868; Pisa, pag. 2 e 16. Vedasi inoltre quanto abbiamo detto intorno al ritratto di Dante dipinto da Giotto nella cappella del Palazzo del Podestà in Firenze, nel volume I, pag. 439 e segg. della *Storia della pittura*, Firenze, 1878.

[2] Vedasi il vol. I, *Storia della pittura*, op. cit., pag. 513 e 516.

parti, facilmente si ravvisano in quelli i classici volti che Raffaello vide e forse copiò prima d' infondere loro la propria impronta, trasferendoli nell'affresco. Le nobili teste di Omero, di Dante e di Virgilio riunite in un foglio a Windsor, sono disegni non mai superati da alcun altro dello stesso Raffaello. La testa del primo, splendida per la sua struttura, mostra una fronte vasta, un ammirevole modellato dei muscoli frontali e del sopracciglio, un naso ed una bocca regolari: l' età matura è palesata dalle forme dei suoi lineamenti, ed ha i capelli, come la barba, crespi e ricciuti. Il tutto è modellato in ogni particolare in modo largo e scultorio, e nel movimento che fa, par quasi di udire il suono della voce del poeta. Virgilio è forse meno perfetto, e ricorda più il modello da cui la figura è ritratta: la figura di Dante ha maravigliosa nobiltà di aspetto.[1] Nè minore grandiosità di forme ha il disegno a penna per l'intera figura che trovasi nell'Albertina, o l'altro di Lilla che contiene le mani e l'abito di Omero.[2] In altro foglio, pure della

[1] Windsor. Disegno a penna delle tre teste di Omero, Virgilio e Dante: misura pollici 10 $^1/_2$ per 7. È questa una splendida serie di studi. Omero è condotto interamente secondo lo spirito antico, Virgilio è meno idealizzato, più fedele al modello, e la testa è alquanto diversa da quella dell' affresco sì nelle fattezze che nell' atteggiamento, ma nel disegno Raffaello lo fece colla barba mentre nell' affresco ne è privo. Dante ha età matura, ma conserva il notissimo tipo che si ritrova, sotto varie forme, nella Cappella del Podestà in Firenze e negli altri ritratti di quel tempo e in dipinti posteriori. Sul rovescio del foglio è uno studio di panneggiamento per la figura di Dante.

[2] Vienna, Albertina. Ritratto di Dante; disegno a penna ed inchiostro simile all' affresco. Misura pollici 12 $^7/_{12}$ per 5 $^1/_4$. Il poeta è raffigurato in atto di salire tenendo con le mani il libro della *Divina Commedia* appoggiato al petto. La parte inferiore della figura è appena indicata. Questo disegno (che porta la marca di Nic. Lanier, conservatore della Collezione del re Carlo I d'In-

Collezione di Lilla, Apollo è disegnato dal modello nudo. La viola con cinque corde (che probabilmente Raffaello stimò più appropriata al dio sul Parnaso, invece della lira, la quale è il simbolo della sua vittoria sopra Marsia), è eseguita in tutti i particolari in un lato del foglio. Ma mentre nello schizzo due sono le corde toccate da Apollo, nell' affresco egli non ne rileva che una.[1] Sebbene Raffaello conoscesse quasi tutte le forme sotto cui era stato rappresentato Apollo, egli però non lo aveva mai veduto in quella della leggenda platonica. Il pittore creò quindi, secondo un suo ideale, il dio che predomina il Parnaso. È vero che alcune Muse gli furono suggerite da conspicui esempi delle Collezioni vaticane; e se talvolta ci sfugge la fonte delle sue ispirazioni, ciò deriva dal fatto che le statue sovra cui egli studiò sono ignote a noi. Così la Melpomene del Parnaso congiunge armonicamente le seducenti e ripiene forme d' un bel modello col costume antico. Ma il disegno di Oxford che servì per l' affresco, richiama un marmo antico del quale sono conservate fedelmente le braccia, le gambe ed il panneggiamento, e solo

ghilterra) proviene dalla Raccolta Crozat e da quella del principe di Ligne. Passavant, op. cit., vol. II, pag. 438.

Lilla, n. 712. Schizzo a penna di mani e di panneggiamento. Metri 0. 335 per 0. 246. Il rovescio di questo foglio che ora porta il n. 713, contiene gli studii per i piedi di Ovidio e di un altro poeta.

[1] Lilla, n. 728. Disegno a penna e bistro della grandezza di metri 0. 319 per 0. 225. La figura è completamente nuda, fatta eccezione dei fianchi che sono coperti da un panno. Il dorso e la testa differiscono leggermente da quelli dell' affresco, ma la mossa delle gambe è identica. Il Passavant (vol. II, pag. 77), suppone che Raffaello abbia inteso qui di ritrarre i lineamenti del violinista San Secondo. L' istromento rappresentato nello schizzo ha cinque corde, una delle quali è toccata col pollice.

Sul rovescio del foglio si osserva uno studio di panneggiamento.

ne è cangiato il movimento della testa. Le pieghe della veste sono mosse dalla brezza. Il panneggiamento di Virgilio, sul rovescio del foglio, dice chiaramente che lo studio era preparato per il Parnaso, e la stampa di Marcantonio conferma l'assunto.[1] Erato, all'Albertina, con la testa rivolta indietro, fa pensare ad imitazioni di simil genere: il panneggiamento attorno ai fianchi ricade in pieghe plastiche; l'atteggiamento è diverso da quello di quante statue sono a noi note, e il busto e la veste palesano che una robusta contadina dei dintorni di Roma servì di modello al pittore.[2] Ma solo nell'affresco fu introdotta la lira con sette corde, che dà alla Musa il carattere proprio.

Il bassorilievo del Vaticano rappresentante l'apoteosi di Omero, del quale conservasi una riproduzione nel Museo Britannico, diede forse all'artista la prima idea della figura di Calliope colla tuba, con questo però, che l'azione del braccio sinistro e la mossa della testa sono abilmente modificate.[3] In un disegno del-

[1] Oxford, n. 69. Disegno a penna e bistro della grandezza di pollici 13 per 8 $^{7}/_{8}$. In questo disegno Melpomene sembra appena sfiorare la terra: essa volge la testa per osservâre alla sua destra, mentre nell'affresco ha la testa rivolta nell'opposta direzione. Questa figura è eseguita giù con molta facilità e maestria.

Firenze, Uffizi. In questa Raccolta si conserva una copia di questo disegno.

[2] Vienna, Albertina. Schizzo a penna che misura pollici 9 $^{1}/_{4}$ per 8 $^{1}/_{6}$. Questo bel disegno è nello stesso stile del precedente. L'angolo superiore destro del foglio si compone di un pezzo di carta aggiuntovi da poco tempo.

[3] Vaticano. Apoteosi di Omero. Se ne trova un'incisione negli *Admiranda Roman. antiquitatum vestigia*, fol., n. 81, Roma, 1693, di Sante Bartoli. Frammento triangolare in quattro ordini, con due figure di donna prese di profilo e prospettanti l'una contro l'altra, nel terzo ordine superiore. La riproduzione o copia del Museo Britannico, porta il n. 159 e proviene dal palazzo Colonna di Roma.

l'Albertina la forma dei fianchi, la giacitura delle gambe e il panneggiamento, sono tolti con bell'arte dalla Arianna del Vaticano, le cui leggiadrie furono celebrate in un sonetto dal Castiglione che la chiamò Cleopatra, e riprodotte in una ben nota stampa da Marcantonio.[1] Solo il genio di Raffaello poteva dare l'impronta della originalità ad un'opera d'arte derivata da sì varie fonti, e temperarla al gusto moderno collo studio del vero.[2]

Un bel disegno su pergamena eseguito con molta diligenza che trovasi nel Museo Britannico, ma probabilmente non di Raffaello, contiene l'intero gruppo di Saffo e dei poeti che le fan corona.[3] La sua figura fu forse tolta dal bassorilievo vaticano da cui fu tratta la Calliope. Ma con che leggiadria seppe Raffaello adattare la figura della poetessa seduta alla curva del terreno! con che arte egli plasmò, con quanta gentilezza completò la testa, il busto, i fianchi e le braccia recanti la pergamena e la lira!

[1] Vedi i *Carmina Veneta* del Castiglione, 1558, pag. 31, e le stampe di Marcantonio. L'Arianna, rinvenuta sotto il pontificato di Giulio II, porta il n. 418 nella galleria delle statue del Vaticano. Il Louvre ne possiede un bel bronzo. La derivazione da questa figura della Calliope di Raffaello, fu già avvertita dal Müntz. Vedi il suo *Raphäel Archéologue,* op. cit., pag. 7.

[2] Vienna, Albertina. Schizzo a penna di pollici 9 1/4 per 8/6. Sul rovescio del foglio avvi una figura di donna che presenta il dorso allo spettatore, per la figura dell'Urania. Anche questo è uno studio del Parnaso.

[3] Museo Britannico. Punta d'argento sopra pergamena preparata. Dalla Collezione Payne-Knight; di metri 0.27 per 0.18. Questo disegno, benchè eseguito con cura e diligenza, non mostra però la solita maestria dell'Urbinate, e si direbbe invece una copia molto fedele di questa parte dell'affresco. Nella parte superiore del foglio è riprodotta la figura di Dante e parte di quella di Omero.

La testa di Clio, già appartenente alla Collezione del re Guglielmo di Olanda, e più tardi pervenuta in possesso del signor Colnaghi di Londra, è descritta dal Passavant, vol. II, pag. 78.

Quantunque il Parnaso abbia dovuto offrire, a cagione del luogo e della speciale conformazione dello spazio in cui fu disposto, maggiore difficoltà che gli altri affreschi della Camera della Segnatura, sembra però che abbia dovuto costare al pittore minor lavoro della Disputa e minore sforzo d' ingegno della Scuola d'Atene. Esso esprime forse minor sentimento di quella e minore grandiosità di questa; pure il Parnaso è forse più seducente di entrambi gli altri affreschi. Rivela, è vero, qualche sproporzione, specialmente nella statura di alcune figure; ma la magistrale larghezza della composizione e l' abilità con cui il lavoro è condotto, dice all' osservatore che egli è dinanzi al dipinto che segna il periodo della maggior potenza dell' artista. Per la rapidità dell' esecuzione è forse secondo alla sola allegoria della Prudenza che gli sta di faccia, e nulla ancora palesa il sopravvenire del tempo in cui il maestro non poteva attendere a tutti i lavori commessigli, e ne affidava l' esecuzione di una parte ai suoi discepoli. [1]

Col Parnaso, Raffaello prese commiato dalla pittura storica, per vagare a pieno volo nei regni della fantasia. Nel quarto soggetto che meditò per la Camera della Segnatura, egli seppe saviamente combinare il simbolismo con le leggi della distribuzione pittorica.

In questo affresco, la Prudenza, figura colla testa a due faccie, siede nel mezzo sopra un plinto, dal quale primeggia sulle affini virtù della Forza e della Temperanza. La pietra su cui essa posa è di marmo, e la piattaforma sulla quale stende il suo piede, fa da

[1] Il Parnaso ha sofferto più che la Disputa: è guasto dai ritocchi, specialmente nel cielo, che ha perciò perduta la sua freschezza.

seggio alle compagne. In questa composizione Raffaello si affaticò attorno ad un problema a cui già eransi provati anche gli ingegni di Giotto e del Lorenzetti. L'arte di questi maestri, che attingeva da concetti medioevali, fu poi seguita anche da altri artisti, i quali però poterono eziandio trarre l'ispirazione dallo spirito dell'antico. Raffaello ornò quest'arte di nuova veste, alla severa grandiosità unendo la grazia e la eleganza del suo proprio stile: in questo nuovo tentativo egli rimase insuperabile. E le Virtù della Camera della Segnatura sono insuperabili davvero, sì per la gagliardia e la grazia della linea, come per la chiarezza e la trasparenza del colore. Sebbene l'artista debba qui pure di bel nuovo, come per l'affresco del Parnaso, dipingere su di una parete debolmente rischiarata, pure l'affresco gli riesce di colore sì gaio e perfetto e sì liberamente condotto, da potersi comparare alla Natività di Andrea Del Sarto nel chiostro della Santissima Annunziata in Firenze.[1] A differenza però del Parnaso, dove il soggetto riempie la parete su cui è dipinto, qui l'allegoria delle Virtù copre la sola parte al di sopra della finestra.

La Prudenza che siede di profilo ed alcun poco inclinata a destra, guarda in uno specchio che tiene colla mano dinanzi a sè, mentre un fanciullo alato di mirabil fattura, lo solleva con ambo le mani ed appoggia alla testa, fino all'altezza dello sguardo di lei. Questa bella figura femminile appoggia la persona sul braccio sinistro, che a sua volta riposa sul plinto, piega alquanto la gamba sinistra e stende la destra; ed è una maestosa figura tanto per la nobiltà

[1] Vedasi ciò che si disse nell'edizione inglese *History of Painting in Italy*, op. cit.; *Vita di Andrea del Sarto;* vol. III, pag. 555 e seguenti.

della forma che pel movimento. Il manto che le ricade da una spalla, avviluppa le gambe in modo da lasciar vedere i piedi calzati di sandali. Mentre il profilo della figura giovanile tiene inclinati gli occhi verso lo specchio, la maschera barbuta dall' altro lato guarda in alto. La transizione fra l' una e l' altra faccia è gentilmente temperata da un drappo che le unisce e a un tempo le divide.

Un altro fanciullo, ma senz' ali, sta dall' altro lato e regge una torcia accesa: vicino a lui la Temperanza solleva con ambe le mani la briglia delle passioni e volge l' occhio ad un bel fanciullo alato che vedesi di fronte seduto ad essa vicino, il quale coll' indice della mano destra sollevato verso il cielo, par che ripeta la morale che dovunque è espressa in questa stanza, cioè che senza il soccorso del cielo, la Prudenza e le virtù affini sono inefficaci. La Temperanza è vestita di un largo manto che le ricade sopra un braccio, e in bel modo si drappeggia attorno ai fianchi ed alle gambe lasciando scoperto il piede: la eleganza delle linee cela in parte la graziosa ricercatezza dell' azione. La Forza, figura più grandiosa, più nobile e di forme più piene, siede dall' altro lato. Ha l' elmo sul capo e il petto coperto da una corazza. La sua persona è ravvolta in un ampio panno che le lascia scoperta una gamba col piede vestito d' una calzatura d' acciaio, e con la mano sinistra essa carezza la testa di un leone. Tiene coll' altra mano un ramo di quercia, che bellamente rammenta lo stemma della famiglia della Rovere. Le foglie fresche di questo ramo sono frammiste a ghiande, ed un brioso genio si inerpica sul fianco della Forza per coglierne alcune. Ma se gli emblemi indicano la potenza, la persona ed il viso di questa figura danno l' idea della forza e

della fiducia in sè; ed un fanciullo che sta seduto a sinistra sulla piattaforma, col dorso a noi rivolto, col braccio destro sollevato accenna al di là della pittura, indicando forse che questa è la incarnazione del buon governo e della legge. L'ideale dei Greci e la sovrannaturale energia del Buonarroti, combinansi nobilmente in questa figura che fa contrasto con quella umbro-fiorentina rappresentante la Temperanza. Nè crediamo che un tale contrasto sia effetto del caso; poichè certo l'autore dovette pensare quanto fosse appropriato il contrapporre le grandiose e più formate proporzioni dell'una, di fronte a quelle più snelle dell'altra, ponendo fra loro e come anello che le unisce, la figura della Prudenza. La quale è più serena, più semplice e meglio misurata nelle parti, che alcun'altra delle virtù sorelle: tutte però sono notevoli per la bellezza delle forme e del largo panneggiamento. Gli scorci sono condotti con magistrale potenza tanto rispetto al disegno, quanto rispetto al luogo da cui le figure sono vedute. Le superfici colorate spiccano in bel rilievo sul cielo leggermente annuvolato che fa da fondo. Il sentimento infuso in questa eletta pittura è puramente raffaellesco, e la moderata e giusta scala di colori risponde alla finezza di quello. Lo splendore e la gaiezza del componimento prenunciano le Sibille di Santa Maria della Pace, in cui il genio di Raffaello sembra aver voluto combinare insieme l'arte dei Greci e di Michelangiolo con la propria. Vedremo a suo luogo come il Vasari spieghi la creazione dell'Isaia, ma prima dell'Isaia venne l'allegorica figura della Forza della Camera della Segnatura, e mirando a questa splendida manifestazione artistica, dobbiamo bene ammettere che, se non prima d'ora, Raffaello tolse qual-

che cosa dalla Cappella Sistina inspirandosi nelle Sibille di Michelangiolo, che furono il maggior tributo pagato dal genio del più grande maestro all'arte del XVI secolo. Ma quando Raffaello discese dai ponti della Sistina e si provò a riprodurre le impressioni avute, seppe vestire lo stile michelangiolesco della propria maniera, e adornarlo di una freschissima grazia.

La grandiosa combinazione di eleganza e di energia che vanta l'affresco delle tre figure allegoriche, sarebbe bastata a chiudere degnamente i lavori della Camera della Segnatura: ma Raffaello non volle trascurare neppure i più minuti particolari di questo splendido lavoro. Egli si accinse quindi a dare un interesse alle sottoposte pitture di Giustiniano che pubblica le Pandette e di Gregorio IX che sancisce i Decretali, occupandosi specialmente del carattere e delle forme proprie di ciascuna figura a guisa di ritratto. Per completare il lavoro riempì gli spazi al disotto del Parnaso coll'imitare bassorilievi rappresentanti soggetti cavati dalla vita dell'Imperatore Augusto e di Alessandro il grande, e coprì i lati delle finestre con un'ornamentazione a chiaroscuro rilevato con luci d'oro, rappresentante candelabri o grottesche, con un piccolo quadro nel mezzo ed uno più grande nell'alto, contenenti appropriate composizioni classiche. La decorazione fu poi completata da una serie di tavole intarsiate da Fra Giovanni da Verona. Egli è deplorevole che nel corso dell'età il colore delle finte decorazioni sia stato corroso ed ingiuriato, i bassorilievi e le pitture dei riquadri sieno in parte cancellati, gl'intarsi del frate veronese fossero sostituiti da monocromi eseguiti da Perin del Vaga.[1] Possiamo bene im-

[1] Ai desiderosi di conoscere i soggetti delle parti sottoposte delle decorazioni della Camera della Segnatura, consigliamo di con-

maginare, poichè non ci è più dato di ammirarla, la bellezza di questo insieme; e ripensare alla versatilità del grande artista che ne creò le varie parti, ed all'ingegno con cui seppe rappresentare l'incremento della potenza pontificia, disegnando Gregorio IX sotto le forme di Giulio II, e la corte di Gregorio sotto le figure dei prelati del tempo di quest'ultimo.

Quando Sisto IV completò la Biblioteca vaticana ed elesse il Platina a custode dei suoi libri, incaricò Melozzo di celebrare l'avvenimento in una pittura che anch' oggi possiamo ammirare. Egli rappresentò il papa seduto di profilo da un lato, ed il Platina genuflesso innanzi a lui. Dal lato del Pontefice, ritti in piedi, l'uno rivolto all'altro, assistono i cardinali Pietro Riario e Giuliano della Rovere: in vicinanza del Platina trovansi Girolamo Riario e Giovanni della Rovere, tutti nipoti di Sisto IV.[1] Niuna meraviglia che Giulio II ricordasse questo incidente quando richiese a Raffaello di dipingere il soggetto di Gregorio IX che porge i Decretali ad un avvocato concistoriale; ma volle che fosse sostituita la sua persona a quella di Gregorio IX insieme ai personaggi della sua corte.

Raffaello avrà certamente veduto l'affresco di Melozzo, ma nel trattare questo soggetto volle fare una composizione tutta nuova e degna di lui. Le memorie artistiche che occupavano la sua mente, non limitavansi ai tesori di Roma, ma comprendevano anche i capolavori di Masaccio nella cappella Brancacci, e quelli del Ghirlandaio in Santa Maria Novella di Firenze. La cerimonia ha luogo in un interno di clas-

sultare il Vasari, vol. VIII, pag. 20 e vol. X, pag. 166-167; ed il Passavant, vol. II, pag. 91-92-93.

[1] Vedasi ciò che si disse nell'edizione inglese: *History of Painting in Italy*, op. cit.; *Vita di Melozzo*, vol. II, a pag. 559 e seguenti.

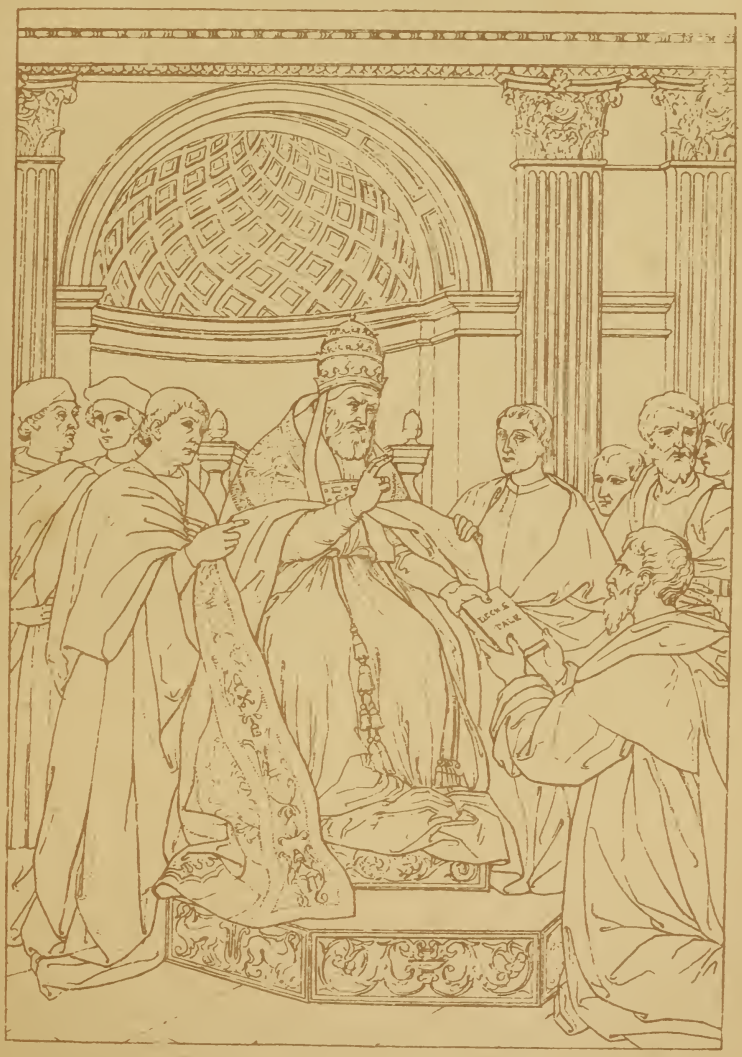

Tavola IX.

sica architettura, nel mezzo della quale avvi una nicchia a guisa di abside, presso cui è posto il trono pontificio, sul quale sta seduto, volto alcun poco da un lato, papa Giulio col mento coperto da folta e piena barba, vestito pontificalmente e col triregno in capo. Colla sinistra porge il libro dei Decretali ad un avvocato concistoriale che sta in ginocchio dinanzi a lui,[1] e coll'altra imparte ad esso la benedizione. Il suo piviale è sostenuto, da un lato, dal cardinale Giovanni de'Medici, dall'altro, da un altro cardinale. Dietro a quest'ultimo stanno in piedi tre personaggi del seguito; dietro a Giovanni dei Medici, dall'altro lato, trovasi il cardinale Alessandro Farnese, e tra questo ed il Medici, il cardinale Antonio del Monte. Per la prima volta, dacchè maneggiava il pennello, noi pensiamo, che il Sanzio produsse qui uno di quei gruppi di ritratti di cui dovea lasciare più tardi imperituro esempio nel Leone X coi due cardinali, che ammiransi nella tavola della Galleria Pitti. Il largo sistema di generalizzare che è proprio delle singole figure della Disputa, e più di quelle della Scuola d'Atene, è abbandonato. I personaggi sono figure tratte, anche nei particolari, dal vero. Forse la cerimonia è una di quelle a cui lo stesso Raffaello fu presente, per cui è da ritenere che anche il cardinal del Monte ed i futuri papi Leone X e Paolo III, abbiano essi pure seduto innanzi al giovane artista.

In questo affresco le figure sono distribuite con molta arte, la luce è sì bene disposta e con sì perfetta abilità, che si concentra sul Papa e va via via degradando sulle altre figure: nondimeno, le transizioni, sono temperate da dolci passaggi di mezzi toni bellamente rilevati da larghi contrasti di luce e d'om-

[1] Sul libro è scritto: DECRETALE.

bra. Alla fedele e nobile imitazione della natura si unisce l'accurata esecuzione dei particolari nonchè un colorito vago, armonioso e pieno di trasparenza.[1]

La variante fra Giulio II che pubblica i Decretali e Giustiniano che sanziona le Pandette. in un interno dello stesso stile architettonico, limitasi alla sostituzione del costume antico al moderno per ciò che riguarda l' Imperatore. ed in una certa attinenza che questa figura presenta con le leggi scultorie del bassorilievo. Giustiniano siede di profilo, vestito da Imperatore, colla corona d'alloro sul capo; nella destra tiene lo scettro , e dinanzi a lui con un ginocchio sul pavimento sta Triboniano al quale consegna uno dei libri. Lo circondano in piedi sei Giureconsulti vestiti coi costumi del tempo di Raffaello, taluni dei quali si riconoscono essere dei ritratti. Dei tre che stanno in piedi dietro a Triboniano, i due primi che tengono un libro chiuso nelle mani, vengono indicati come Teofilo e Doroteo. Sembra che Raffaello ponesse maggior cura nella esecuzione dell'altro ove ritrasse Papa Giulio che dà i Decretali. anzichè in questo dell'Imperatore che dà le Pandette. Infatti le figure di questo secondo soggetto sono relativamente meno animate: Giustiniano sembra copiato da qualche statua o bassorilievo; e la durezza delle forme è scarsamente compensata dall'attitudine più naturale di Triboniano e dei Giureconsulti.[2]

[1] I luoghi più danneggiati di questo affresco sono la parte inferiore dei volti del papa e di Giovanni de' Medici, ed una parte della mano destra del papa stesso. Fu attribuito a Raffaello un disegno del prelato genuflesso e di quattro suoi seguaci, che appartiene alla Collezione Staedel di Francoforte; ma pare piuttosto opera di un discepolo. Il disegno proviene dalla Collezione Verstolk dell'Aia. Il Passavant, vol. II, pag.456, lo ricorda indicato in quella Raccolta col num. 283.

[2] Questo affresco ha sofferto più dell'altro: i colori sono in

Tavola X.

I monocromi che, in forma di rilievi, coprono i lati più bassi delle pareti al disotto del Parnaso, sono disegnati in uno stile degno di Raffaello. A sinistra Alessandro il Grande ordina ad uno del suo seguito di deporre i libri di Omero nella tomba di Achille.[1] Il seguito è formato di dodici persone bene distribuite da ciascun lato della tomba, nella quale taluna di esse drizza lo sguardo. Nell'altra, a destra, Augusto nel pomposo costume d'Imperatore, ordina agli esecutori testamentari di Virgilio di non dare alle fiamme l'*Eneide;* l'uno di essi solleva il manoscritto, e sta per gettarlo in un braciere che gli sta innanzi; ma il Cesare lo ferma col gesto, e gli altri applaudiscono. Però colui che trasferì questi componimenti sulla parete, non dimostrò un'arte di esecuzione pari alla bellezza del disegno; e noi osserviamo una rassomiglianza fra la maniera di questi affreschi e quella delle Cariatidi nella stanza di Eliodoro, che evidentemente appartengono a Perino del Vaga.

Il resto della decorazione fu senza dubbio degno del nome di Raffaello; ma nello stato deplorevole in cui ora si trova il dipinto, non ripagherebbe forse la cura di un minuto esame.[2]

parte scomparsi ed in parte offesi. Questo grave inconveniente può esser forse derivato dalla cattiva preparazione dell'intonaco.

Nella collezione Staedel di Francoforte si novera uno schizzo per questa pittura che appartenne già a sir Thomas Lawrence; ma forse la sua autenticità è dubbia. Il Passavant, vol. II, a pag. 456 lo ricorda indicato col num. 282.

[1] Il Passavant (vol. II, pag. 90) indica questa composizione come Alessandro che ordina ad un uomo barbuto di mettere un volume in un sarcofago.

[2] Vedi Vasari, vol. X, *Vita di Perino del Vaga*, pag. 168. Queste decorazioni hanno molto sofferto, e furono quasi del tutto ridipinte da Carlo Maratta e da' suoi scolari nel 1702. Vedi in proposito il Passavant, vol. II, pag. 91-92-93, ove ricorda i soggetti di queste pitture tanto mal ridotte, ridipinte ed in parte mancanti.

Le iscrizioni che vedonsi nell'architrave delle finestre ci fanno conoscere che il lavoro fu condotto a termine nell'anno 1511, cioè nell'ottavo anno del pontificato di Giulio II.[1]

Lavoro di tanta mole e di così perfetta fattura, fu condotto a compimento dal giovane Urbinate in così breve spazio di tempo che niun altro pittore avrebbe potuto eseguirlo, eccetto il potente ingegno di Michelangelo, il quale in quattro anni e mezzo seppe condurre a termine il gigantesco lavoro della Sistina.

X.

Raffaello segnò il compimento dei suoi lavori nella prima Camera del Vaticano con una iscrizione in cui è fissata la data del 1511, e l'ottavo anno del pontificato di Giulio II.[2] La data di questo importante avvenimento non fu mai precisata; e noi ci proponiamo di studiarne l'accertamento con la speranza di avvicinarci al vero con sufficiente esattezza.

Nell'autunno del 1510, il Papa lasciava Roma per iniziare la grande campagna, da cui ritornò sconfitto il 27 giugno dell'anno successivo.[3] La vittoria che gli aveva arriso nei primi fatti d'arme, era stata rapidamente seguìta da un grande disastro. Egli aveva rifiutato la pace dopo la presa di Mirandola, ma

[1] Nell'architrave della finestra sotto il Parnaso leggesi: JVLIVS II. PONT. MAX. ANN. CHRI. MDXI. PONTIFICATVS. SVI. VIII.

Nell'architrave dell'altra finestra ove sono le tre figure allegoriche, si legge ai lati dell'arme papale: JVLIVS. II. LIGVR. PONT. MAX. — AN. CHRIS. MDXI. PONTIFICAT. SVI. VIII.

[2] Ricordisi che il 1° di novembre era l'anniversario della esaltazione del papa.

[3] Paride De Grassis, *Diarium*. MS., op. cit., vol. III, pagine 71, 149.

la perdita di Bologna subìta poco dopo, avealo fatto pentire dello sconsigliato suo disprezzo delle forze nemiche.

Frattanto Raffaello aveva sospeso i suoi lavori nel Vaticano, poichè il Papa era partito senza concedergli le necessarie sedute per il suo ritratto nell'affresco dei Decretali; ed anche Michelangelo, dal canto suo, aveva dovuto, sospendere il suo lavoro, per ragioni pecuniarie.[1] Ben possiamo quindi immaginare in qual modo il Pontefice ricevesse i suoi due grandi pittori, quando la fortuna gli permise di mandar di nuovo per essi.

Partendo da Roma il Pontefice si era diretto in gran pompa verso il settentrione, avendo, secondo una sua abitudine, la barba e i capelli rasati. Ma il giorno del suo arrivo in Bologna egli licenziò il barbiere, e risolse di non tagliare mai più la barba fino a che non avesse cacciato dalla penisola i Francesi. Al suo ritorno Raffaello lo rivide dunque col viso contornato di una barba cresciutagli in otto mesi.[2] Raffaello come Michelangelo si presentarono al Vaticano quando il Papa era tuttavia sotto il colpo delle patite sconfitte: il Buonarroti aggiunse le proprie alle lamentazioni del Papa per la distruzione della sua grande statua di Bologna, che tanto danaro e tanto inutile spreco d'ingegno eragli costata. A recuperare queste perdite occorrevano nuovi lavori; e Giulio si affrettò a chiedere al Fiorentino quando la Cappella

[1] Il Papa aveva lasciato Michelangelo senza danaro. Vedi il *Michelangelo* del Heath Wilson, op. cit., pag. 173.

[2] Chron. di Friano degli Ubaldini nei documenti inediti relativi a Michelangelo di B. Podestà. Edizione in folio, Roma, 1875, pag. 16. Paride de Grassis (*Diarium*, op. cit., vol. III, pag. 109), scrive queste parole: «Pontifex continue barbatus. Nam ab eo quod Bononiam ex urbe ingressus est, nunquam barbam tondit.»

Sistina sarebbe finita. « Quando potrò » replicò di rimando il pittore. Acceso d'ira per l'audacia di questa risposta, il Papa alzò il bastone, e. al dire del Condivi. colpì Michelangelo: ma subito dopo mandò all'artista 500 ducati.[1] Con tale aiuto, Michelangelo tornò al suo lavoro. Giulio, impaziente come sempre, montò sull'impalcatura della Sistina, a cui aveva segreto mezzo di accedere, e Raffaello fu onorato di altre sedute per il cartone del ritratto del Pontefice, che divenne patrimonio del palazzo di Urbino. Se pertanto il Papa è rappresentato con tutta la barba nell'affresco dei Decretali, egli è evidente che il dipinto fu eseguito dopo il giugno del 1511. Un certo tempo dovè poi necessariamente scorrere fra il disegno del cartone e l'esecuzione dell'affresco nella Camera della Segnatura; laonde possiamo conchiudere che il dipinto dei Decretali fu terminato nell'agosto dello stesso anno. Ma Michelangiolo aveva, eseguito in questo tempo, circa una metà volta della Sistina, ed era forse informato dei progressi del giovane emulo.

Nè sarebbe stato per lui prudente di permettere che la Camera della Segnatura potesse esser visitata compiuta, senza che anch'egli facesse mostra di una parte almeno del suo vasto e grandioso lavoro. E probabilmente è questo il momento nel quale Michelangelo scrisse al padre suo la lettera, in cui partecipava d'aver ultimato quella porzione del soffitto che aveva cominciata; questo, fors'anche, il momento in cui diede a credere al Papa d'esser presso a togliere i ponti e le tende che nascondevano il suo lavoro.[2]

[1] Condivi, op. cit., pag. 42.

[2] Questa lettera colla data dell'ottobre 1509 fu pubblicata dal Grimm tra i *Documenti alla vita di Michelangelo;* Annover, 1867, pag. 705.

Paride de Grassis c'informa, che il Papa scelse la vigilia e la festa dell'Assunzione per assistere ai vespri e alla messa cantata nella Cappella Sistina, « e per visitare le nuove pitture che appunto allora erano state scoperte. » E i due giorni nei quali queste cerimonie ebbero luogo, furono il 14 ed il 15 agosto 1511.[1]

Pare dunque da ciò, che la Camera della Segnatura e la Cappella Sistina siano state mostrate al Pontefice nello stesso tempo. Niuna maraviglia pertanto che a questo punto i partigiani dell'uno e dell'altro si schierassero in campo aperto, a vicenda esaltando il proprio favorito e deprimendo il suo antagonista; niuna maraviglia che il Bramante cogliesse l'occasione per insinuare nell'animo del Papa che, volendo veder finita la propria tomba prima di morire, avrebbe dovuto allontanare Michelangelo dalla Sistina e sostituirvi Raffaello; niuna maraviglia infine che il Buonarroti, in un momento di cattivo umore, abbia inveito contro il rovinoso procedere del Bramante nella ricostruzione del San Pietro.[2] Ma in mezzo a queste contese Giulio cadde ammalato, e sì gravemente, che i suoi intimi ebbero a disperare della guarigione. Nondimeno il pericolo fu vinto, e appena ristabilito in salute volle vedere il lavoro dei due artisti: così ordinò a Michelangelo di continuare il lavoro alla Cappella Sistina, ed incaricò Raffaello della

[1] P. de Grassis, *Diarium*, vol. III, pag. 460. « Vespera et Missa in Capella Palatina Magna in Vigilia et die Assunptionis Glor. Virg. (Aug. 14 e 15, 1511). Pontifex.... voluit interesse Vesperis et Missae in capella maiori Palatina per sacristam celebratis festiviter..., et ad eam Pontifex venit velut picturas novas ibidem noviter detectas videre, vel quia ex devotione ductus fuit. » Il signor Müntz ebbe la buona fortuna di stampare pel primo questo importante passo del Diario di Paride de Grassis. Vedi: *Une Rivalité d'Artistes*, nella *Gazette de Beaux Arts*, Mars, Avril, 1882.

[2] Condivi, op. cit., pag. 40.

decorazione di un corridoio fra il Vaticano ed il Belvedere,[1] avvertendolo anche di prepararsi a dipingere la camera dell' Eliodoro; e per tal modo restrinse la rivalità dei due grandi maestri entro legittimi ed onesti confini.

Giulio II fu dagli storici rappresentato quale un modello dell'eroismo italiano, quale un Papa dal tipo plastico e monumentale, quale una vera incarnazione di forza e di energia, anche considerato in quella età che già avea dato un Alessandro VI ed un Cesare Borgia.[2] E così circondato da quest'aureola, fu Giulio II dipinto da Raffaello da prima nella Stanza

[1] Vedi il documento che lo conferma, nel *Raphäel* di E. Müntz, pag. 382. Il Vasari ci narra: « Avendo intanto papa Giulio II fatto un corridore in palazzo e vicino al tetto un' uccelliera, vi dipinse Baldassarre (cioè Baldassarre Peruzzi) tutti i mesi di chiaroscuro e gli esercizi che si fanno per ciascun d'essi in tutto l'anno, nella quale opera si veggono infiniti casamenti, teatri, anfiteatri, palazzi ed altre fabbriche con bella invenzione in quel luogo accomodate. » Vasari, vol. VIII, pag. 222. Devesi credere che Raffaello abbia ricevuto da Giulio II la commissione di dipingere quel corridore, che forse prima, come la decorazione dell' uccelliera ormai compiuta, era stata affidata al Peruzzi. Noi, qualche tempo fa, vedemmo alcuni pezzi d' intonaco dipinti a chiaroscuro con rappresentazioni quali ci son descritte dal Vasari e coi caratteri del Peruzzi. Provenivano dal Vaticano, ma crediamo conveniente di non dirne di più. Delle diciassette arcate componenti il corridore, Raffaello ne dipinse una, vivente Giulio II, pel prezzo di 200 ducati, e quattro altre sotto Leone X pel prezzo di 150 ducati ciascuna. Secondo il signor Geymüller (Ved. Müntz, *Raphäel*, pag. 382, 2ª ediz.) parrebbe che queste pitture dovessero decorare uno dei due piani, allora terminati, del braccio destro della corte del Belvedere, braccio ch' era effettivamente diviso in diciassette scompartimenti. Nel pianterreno (convertito ora in scuderie) era formata una loggia aperta con arcate doriche; il primo piano (ora fabbrica dei mosaici) mostrava pilastri ionici ed era chiuso da finestre quadrangolari. Una parte considerevole di questa costruzione rovinò sotto Clemente VII (Vasari, vol. VII, pag. 132) e probabilmente con essa perirono anche le pitture.

[2] Vedi Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom*, vol. VIII, pag. 111.

della Segnatura. Ma l'audace Papa che mise il bavaglio a Francia ed a Spagna e sognò la conquista di Italia, non ha nè in questo affresco nè negli altri due ritratti che trovansi nelle gallerie di Firenze, dei quali ci occuperemo più innanzi, i caratteri violenti ed energici che erangli proprii. Egli sembra invece quasi umiliato dai rovesci sofferti: nessun segno o indizio della sua sfrenata ambizione si travede nelle sue fattezze. In questi ritratti di Firenze, papa Giulio sta tranquillamente seduto in un gran seggiolone: la persona è dipinta fino ai ginocchi e volta quasi per tre quarti a sinistra. Il suo atteggiamento è quello di un uomo alcun poco incurvato sotto il peso di gravi cure; il mento è coperto da folta barba, porta in testa il camauro color violaceo; la persona è vestita del bianco camice con sopra il rocchetto di color rosso-lacca, foderato come il camauro di pelle bianca. La fronte spaziosa, i pochi capelli, il corrugare alquanto dei muscoli frontali e delle sopracciglia, gli occhi stessi coperti come da un velo di tristezza, mostrano tutta la malinconia e la grave età del Pontefice. Poggia le braccia sui bracciali del seggiolone coperto di stoffa rossa con frangie, e nella destra stringe un fazzoletto, mentre coll'altra mano, nelle cui dita porta degli anelli, si tiene ad uno dei braccioli, e la figura stacca su fondo verdastro. Il suo aspetto dunque non ci dà un'idea dello spirito marziale che dovè ravvivare Giulio II nel momento della battaglia. Nell'affresco dei Decretali Raffaello rappresentò Giulio II vestito con gli abiti pontificali e col triregno in capo, ma qui pure lo sguardo e la positura della testa di poco differiscono da quelli del cartone e dei due ritratti sopra menzionati. Invece nella cacciata di Eliodoro dal tempio, che fu dipinta più tardi, il Papa sta seduto minaccioso nella

sedia gestatoria. Ma le fattezze sono prese quasi di profilo e lo sguardo imperioso è diretto ad Eliodoro dipinto dall'altro lato dell'affresco. Crediamo che in questo tempo il focoso e irascibile pontefice, non concedesse al pittore altre sedute oltre quella che gli concesse innanzi per il cartone.

Raffaello avrà dovuto contentarsi di quelle poche sedute che altra volta avevagli permesso, e di rapidi tratti fatti alla sfuggita in qualche altra occasione nella quale il pittore avrà avuto agio di rivedere il Pontefice, ma in aspetto ben diverso da quello che prima aveva.

Il cartone che trovasi nella galleria del Palazzo Corsini in Firenze, deve aver servito non solo per i due ritratti di papa Giulio II, l'uno agli Uffizi e l'altro a Pitti, ma ancora per altri di quel Pontefice, che, come vedremo, adornano varie Collezioni. Questo cartone che ha i contorni bucati collo spillo per esser trasportati, è ridotto a così misera condizione da non lasciar quasi traccia della mano dell'Urbinate.[1]

[1] Il cartone è catalogato nell'Inventario di Urbino nel modo seguente: « Quadro uno di papa Giulio II in carbone fatto da Raffaelle d'Urbino con cornice di noce. » Ed è questo disegnato col carbone, a chiaro-scuro, e lumeggiato di bianco. Un inventario del 1627, appartenente agli Archivi di Firenze, dice inoltre che il disegno è « in carta. » Però un altro Inventario del 1663 afferma che il cartone era al Poggio Imperiale, villa dei Medici. Non è noto come esso pervenisse al palazzo Corsini: ma Ulderico Medici, nel suo catalogo della Collezione Corsini, racconta molti particolari riguardo a questo cartone, e conclude che venne donato dalla duchessa Vittoria al marchese Bartolommeo di Filippo Corsini, il quale era il suo maestro di camera, ed era favorito sopra tutti gli altri cortigiani. Vedi il Catalogo della Galleria Corsini; Firenze, in-8, 1880, pag. 45. Il cartone porta il n. 148, e misura metri 1.09 per 0.82. Vedi anche Gotti, *Gallerie di Firenze,* op. cit., pag. 334.

Inghilterra, Chatsworth. Avvi in questa galleria un disegno

Nè ci rivelano la mano del maestro i due ritratti sopra menzionati, che sotto il nome di Raffaello abbiamo ricordati nelle gallerie degli Uffizi e del Palazzo Pitti.

Ritratto di Giulio II già in Santa Maria del Popolo.

Il Vasari ricorda d'aver veduto nella chiesa di Santa Maria del Popolo, un ritratto ad olio di quel Pontefice dipinto da Raffaello, « tanto vivo e verace, che faceva temere il ritratto a vederlo, come se proprio egli fosse il vivo. »[1] Anche il Lomazzo ricorda d'aver veduto il detto ritratto in quella chiesa, e lo dà come opera di Raffaello.[2] Noi non possiamo credere che il Vasari ed il Lomazzo intendessero di alludere ad alcuno dei due ritratti che abbiamo ricordati, perchè nessuno di essi, come già si disse, raggiunge le grandi qualità delle opere eseguite dal maestro, nè mostra l'aspetto sì severo da incutere timore in chi lo vede. Quando sul finire del secolo XVI la casa della Rovere decadde dal suo antico splendore, il cardinale Sfondrato trasferì la tavola nel proprio palazzo e l'offrì in vendita all'imperatore Rodolfo II: dopo ciò, ogni traccia di questa pittura è perduta.[3] Francesco Maria I

della testa di papa Giulio, che ha la stessa grandezza di quella del cartone del palazzo Corsini, ma non è certamente lavoro di Raffaello.

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 21.

[2] Lomazzo, *Idea del Tempio;* Milano, appresso Paolo Gottardo Pontio, 1590, a pag. 132. « Di Raffaello è in Roma in Sant'Agostino un Profeta con due fanciulli dalle parti, nella Pace le Sibille, in San Pietro in Montorio la Trasfigurazione di Christo, il ritratto del papa Giulio II in Santa Maria del Popolo. »

[3] Per maggiori notizie circa al procedere del cardinale Sfondrato ed al modo col quale si appropriò questa pittura, vedasi S. Vögelin, *Die Madonna von Loreto,* in-8; Zurigo, 1870, pag. 15. Sulle trattative con Rodolfo II, vedi i dispacci del vice-cancelliere Coradusz, in data di Roma 7 marzo, 4 luglio e 14 ottobre 1595, in una Notizia di L. Urlichs nella *Zeitschrift für bildende Kunst* del 1870, vol. V, pag. 49. Il Coradusz dice che il quadro è un ritratto non di Giulio II, ma di Leone X: ciò però è inconcludente, ed altri au-

di Urbino, che conservò sempre una profonda memoria del suo gran parente, ottenne probabilmente il cartone da Raffaello, del quale già lo vedemmo amico in Roma, e lo inviò ad Urbino. Comunque sia, è certo che esso trovavasi in quella corte, dove rimase fino a che non fu ceduto come facente parte della dote di Vittoria, ultima discendente delle case unite dei Montefeltro e dei Della Rovere, la quale passò a nozze con Ferdinando di Toscana nel 1635. Col cartone pervennero a Firenze anche due repliche ad olio dello stesso ritratto, di cui l'una, negli Uffizi, ha le qualità proprie del Penni, e l'altra, nel Palazzo Pitti, ricorda la maniera di Giovanni da Udine. Sembra che Raffaello, occupato come era, si trovasse costretto, colla scorta dei suoi disegni o cartoni, ad affidare spesso ai suoi scolari l'esecuzione delle pitture che esso sorvegliava, e, secondo il bisogno, ritoccava per nascondere, come meglio poteva, il lavoro degli assistenti.

Giovanni da Udine, così chiamato dalla città in cui nacque il 15 ottobre del 1487, era nel 1502 scolaro di Martino da Udine. Dopo qualche anno di alunnato, il padre suo Francesco lo condusse a Venezia, e lo pose, come opina il Vasari, a studiare con Giorgione da Castelfranco. Nel 1508 noi troviamo che era ritornato in patria, dove il 1° maggio di quell'anno sappiamo che fu eletto e confermato Consigliere di quella città. Ma sentendo lodare le cose di Michelangiolo e di Raffaello risolvette d'andare a Roma ad ogni modo.[1]

tori (Vögelin, op. cit.) dimostrano che egli prese erroneamente un papa per un altro.

[1] Da una memoria che trovasi negli archivi di Udine veniamo a conoscere che Giovanni da Udine, ossia Giovanni di Francesco

Raffaello lo prese seco e lo impiegò principalmente nel disegnare decorazioni e strumenti musicali. Fu forse Giovanni da Udine, di cui Raffaello si servì per la pittura della viola, della lira, della tuba, delle maschere e degli altri accessorii che veggonsi nell'affresco del Parnaso. Il Vasari assegna a lui, nella tavola che trovasi a Bologna della Santa Cecilia di Raffaello, l'organo « che ha in mano quella santa, il quale fu da lui contraffatto tanto bene dal vero, che pare di rilievo; ed ancora tutti gli strumenti musicali che sono a'piedi di quella Santa: e, quello che importò molto più, fece il suo dipinto così simile a quello di Raffaello, che pare d'una medesima mano. »[1]

Giovan Francesco Penni, detto il Fattore, per la sua diligente ed accurata esecuzione, e per la sua abilità in ogni genere di lavoro subordinato, entrò in età

de' Ricamatori di Udine, entrò nella bottega di Giovanni Martini ad apprender l'arte nel dì 8 luglio dell'anno 1502. (Vedasi l'edizione inglese di questa storia *A history of Painting in north Italy,* London, John Murray, Albemarle Street, 1871. *Vita di Giovanni da Udine*, vol. II, pag. 186 in nota). Pare perciò incerta l'opinione del Vasari, il quale dice che Giovanni da Udine fu scolaro di Giorgione (Vasari, vol. XI, pag. 300). Vedi anche Maniago, *Belle Arti Friulane*, in-8, 1823, pag. 357. Il Vasari poi racconta (Vol. XI, pag. 301, *Vita di Giov. da Udine*), che Giovanni, « avuto lettere di favore da Domenico Grimano, amicissimo di suo padre, a Baldassari Castiglioni, segretario del duca di Mantoa ed amicissimo di Raffaello da Urbino, se n' andò là: dove da esso Castiglioni essendo accommodato nella scuola de' giovani di Raffaello, apprese ottimamente i principii dell' arte. » Il cardinale Grimani, possessore d'una preziosa raccolta di libri e di oggetti d'arte, si trovava in Roma nel 1505; nel 1516 ritornava a Venezia ove morì nel 1523. (Cfr. Müntz, *Raphäel,* pag. 604-288). Stando adunque a quanto racconta il Vasari, convien credere che il Grimani, forse desideroso di veder la patria, o per altra qualsiasi ragione, si fosse recato momentaneamente, anche prima del 1516, nel Veneto, per ritornarsene poi a Roma; ed in tale occasione fornisse al padre di Giovanni, pel figlio, una lettera commendatizia a Baldassarre Castiglione.

[1] Vasari, vol. XI, pag. 301, 302.

giovanile nella casa di Raffaello, e vi rimase parecchi anni senza venire in rinomanza. Ma la facoltà d' imitazione era così grande in lui, che anco i suoi disegni furono spesso presi per quelli del suo maestro.[1] La sua abilità come disegnatore e la sua attitudine nell'imitare lo stile di Raffaello, gli possono aver bastato per eseguire, servendosi del cartone del maestro e sotto la sua direzione, il ritratto di papa Giulio della Galleria degli Uffizi; il qual dipinto, benchè pregevole in arte, rimane però al disotto del livello delle opere del grande Urbinate.

Ritratto di Giulio II nella Galleria degli Uffizi.

Il tono dorato di quello dei Pitti, la tecnica esecuzione e quella certa negligenza di contorno, che è la nota di ogni pittore della Scuola Veneta, e segnatamente della friulana, sono chiari indizi dai quali può giudicarsi che l'esecuzione possa esser opera di Giovanni da Udine.[2]

Ma il ritratto di Giulio II[3] non fu il solo esem-

[1] Vasari, vol. VIII, pag. 241 e seguenti.

[2] I due ritratti di Giulio II negli Uffizi e nei Pitti sono catalogati nel modo seguente nell'inventario di Pesaro:

1° Quadro uno grande col retratto di papa Giulio con cornice dorata.

2° Quadro uno grande con cornice di noce col retratto di papa Giulio II.

Sono nello stesso modo indicati nella « Nota di pitture della Guardaroba di Urbino mandata a Firenze nel 1631 » (Gotti, *Gallerie di Firenze*, pag. 335); ma mentre l'originale inventario omette il nome di Raffaello, quello fiorentino aggiunge, « di mano di Raffaello. » Adunque l'attribuzione a Raffaello data soltanto dal 1631.

[3] Uffizi. Questo ritratto di Giulio che abbiamo descritto nel testo, e troviamo indicato nella Galleria col n. 1131, è dipinto su tavola e misura metri 0.98 per 0.89. È questo il migliore di tutti gli esemplari che noi conosciamo del ritratto di papa Giulio, sebbene il Passavant preferisca quello dei Pitti, che ritiene originale (Passavant, *Raphäel*, vol. II, pag. 94). Il primo, negli Uffizi, è condotto con molta cura ed amore; preciso e netto è il disegno, vigoroso il colorito, ma alquanto monotono nel tono. Al confronto

pio dell'arte di Raffaello, di cui andasse adorna la chiesa di Santa Maria del Popolo.

delle opere eseguite dall'Urbinate, non raggiunge la maestria del disegno, la franca modellatura, il rilievo, la vaghezza e trasparenza delle tinte, e nel complesso difetta pure di quella vita ed animazione che Raffaello sapeva infondere nelle sue opere: in una parola, non vi si riscontra il lavoro magistrale del grande Urbinate.

Pitti n. 151. Tavola della stessa grandezza ed eguale in tutto a quella degli Uffizi. A primo aspetto si riscontra un tono generale di tinta dorata, che produce un certo diletto allo sguardo. Ma questa impressione svanisce poi, quando si avverte che la massa di luce e d'ombra non è equilibrata e ben definita. Il colorito è uniforme e debole. Il trattamento non è nè coscienzioso nè fermo, e la tecnica esecuzione ed il modo di colorire son diversi da quelli della maniera propria della scuola di Raffaello: vi si riscontra insomma la mano d'un copista. Il disegno non è corretto. Il colorito della carnagione è alquanto vuoto nella tinta e traslucido, in modo da lasciar trasparire il sottoposto disegno fatto a penna ed inchiostro. Il roccetto rosso è preparato con corpo di colore ed a forti pennellate e poi velato con lacca; così lo è pure il color della stoffa rossa che copre il seggiolone, come il rimanente degli accessorii. Questi particolari, nonchè la tecnica esecuzione accennano alla mano di un Veneto che probabilmente altro non è se non Giovanni da Udine.

Gli altri esemplari di questo stesso ritratto di papa Giulio e della stessa grandezza, veduti da noi, sono:

Londra, Galleria Nazionale. Tavola che proviene dalla Collezione Falconieri di Roma, e dall' Angerstein di Londra. Vecchia copia di tono rossastro, che rammenta la scuola di Giulio Romano, alquanto dura nel contorno.

Leigh Court, Collezione. Ritratto inferiore al precedente, alquanto crudo nel tono.

Londra, G. Cornwall Legh, Eaton Place. Questa copia che vedevasi nella grande Esposizione di Manchester, indicata col n. 131, è eseguita in tempo posteriore alla precedente.

Vienna, Galleria, n. 364. Copia su tela non appartenente alla scuola di Raffaello.

Berlino, n. 232, dalla Collezione Giustiniani di Roma acquistata nell' anno 1815, dove questo ritratto su tela era attribuito a Giulio Romano; ma è una povera copia posteriore.

Roma, Galleria Borghese, Sala seconda n. 30. Copia accuratamente eseguita che si vuole di Giulio Romano; ma non si può attribuire a questo o ad alcun altro discepolo di Raffaello.

Torino, Galleria, n. 199. Vecchia copia su tavola, molto guasta dai restauri che ne hanno alterato il colore e le linee.

Roma, palazzo Corsini. Nella terza stanza, n. 44, di questa Col-

Sacra Famiglia già in Santa Maria del Popolo.

Una leggiadrissima Sacra Famiglia, indicata pure come opera dell'Urbinate, vedevasi in quella stessa chiesa.

Anche questa tavola, della quale il Vasari fa gli elogi per la sua rara bellezza, destò la cupidigia dello stesso cardinale Sfondrato, che si era appropriato il ritratto di Giulio. Il prelato offrì questa tavola in vendita all'Imperatore Rodolfo II, sullo scorcio del decimosesto secolo. Secondo una leggenda, che però non ha resistito alle prove della critica, questo dipinto trovavasi nel santuario di Loreto, donde scomparve nei giorni della rivoluzione francese. Ma basterà ricordare che di questa tavola di Raffaello, di cui parlano il Vasari e il Lomazzo, e che trovavasi in Santa Maria del Popolo, non si rinvengono traccie oltre il 1615, e che da quel giorno non furono vedute che delle copie.[1]

lezione, v'è una delle più moderne e meno buone copie del ritratto di Giulio. Fu comperata dal Bottari per il cardinale Neri Corsini nel 1762. Vedi Lettera del Mariette al Bottari, 7 agosto 1762, nella *Raccolta del Bottari;* Milano, edizione del 1822, vol. IV, pag. 545. Per altre copie della sola testa di Giulio, vedi Passavant, *Raphäel*, op. cit., vol. II, pag. 95.

[1] La prova è stata raccolta dal professor Vögelin di Zurigo, op. cit. In primo luogo egli avverte l'errore in cui cadde il Vasari supponendo che Maria stia coprendo il Bambino con un velo, mentre essa alza il velo sotto cui dorme il Bambino. Egli quindi espone la congettura del Passavant, che suppone il quadro essere stato dipinto da Raffaello per il cardinale Riario (Passavant, volume I, pag. 143); congettura fondata sulla supposizione, che la Madonna del Popolo sia quella a cui allude Raffaello in una lettera al Francia. Osserva poi che il Sandrart non potè vederla in Roma nel 1675, e prova, con gli stessi dati già messi innanzi per il ritratto di Giulio, che il quadro fu portato nella Collezione del cardinale Sfondrato. Nel 1741 un tale Girolamo Lottorio di Roma lasciò al Santuario di Loreto una pittura, la cui descrizione il Pungileoni riporta dal libro del Murri: *Sopra la Santa Casa di Loreto* (*Raffaello*, pag. 86); e questa coincide esattamente con ciò che si sa della Madonna del Popolo. Ma se questa pittura fosse un originale od una copia, non può dirsi. Nel 1759 l'eredità del Lottorio disparve da Loreto, ed in quella vece furono messe in mostra una

Sebbene i fatti narrati dal Vasari siano stati spesso impugnati, ma non mai, o raramente, confutati i suoi giudizi artistici, pure ammettiamo ch'egli potrebbe aver errato dichiarando, che non solo l'esecuzione del ritratto di papa Giulio (e questo giudizio avrebbe pure espresso il Lomazzo), ma anche quella della Sacra Famiglia in Santa Maria del Popolo erano di mano di Raffaello. Questi dipinti invece potrebbero esser lavori eseguiti dagli scolari di Raffaello, ricavati dai disegni e dai cartoni del maestro. Resta però a considerarsi che ci pare molto improbabile che delle copie siano state esposte in uno dei più importanti edifizi di Roma, senza che da alcuno siano state riconosciute per produzioni spurie. Per cui volendoci attenere a quanto ci raccontano il Vasari e il Lomazzo del ritratto di Giulio II, ed il Vasari anche per la Madonna del Popolo, gli originali di questi due dipinti dovrebbero essersi perduti.

La Madonna del Popolo, giudicata dai disegni originali e dagli esemplari che ci sono pervenuti, è certamente una delle più belle composizioni di Raffaello. Rappresenta il Bambino Gesù in atto di svegliarsi dal sonno, con le spalle ancora sul cuscino, le mani levate e lo sguardo diretto alla Vergine, mentre essa con un movimento pieno di eleganza e guardando il figlio amorosamente, solleva il leggerissimo velo che lo copre. Il barbuto San Giuseppe trovasi dietro di lei, rivolto pure al fanciullo in atto pensoso, ed appoggiato colle mani al bastone. Raffaello avea da

o più cattive copie, o copie di copie. Di queste, supponesi che una sia stata portata via dal generale Colli nel VI anno della Repubblica francese. Ma possiamo anche trascurare tale particolare, dacchè il quadro che si vuole rubato non pare sia quello che il Lottorio aveva lasciato in testamento. (Vedi Vögelin, op. cit., *Die Madonna von Loreto*).

tempo innanzi meditato questo bel soggetto, di cui riconosciamo una variante nella Madonna detta del Velo, un esemplare della quale abbiamo ricordato in casa Brocca a Milano, ed un' altra variante nella Vergine col diadema del Louvre; solo differendo da entrambe nella figura del Bambino Gesù (che nella Madonna del Popolo è sveglio), e nella sostituzione di Giuseppe al giovane Battista, il quale per l' atteggiamento ci richiama il San Giuseppe nella Sacra Famiglia della galleria dell' Eremitaggio a Pietroburgo.

Alcuni schizzi fatti innanzi, e le reminiscenze delle allegorie nella Camera della Segnatura, erano tuttavia presenti alla memoria del pittore. La figura della Vergine, l'abito e la piega della testa, ricordano l'allegoria della Giustizia. Il gioioso fanciullo fu preso dai disegni che esso aveva precedentemente eseguiti; ed in un foglio con alcuni studi, il quale trovasi a Lilla, osserveremo come Raffaello studiasse le mosse scherzose dei fanciulli, e tracciasse poi un contorno che è un esatto contrapposto del Salvatore nella Madonna del Popolo. Un vicino gruppo ci ricorda la Madonna di Bridgwater o la Vergine della Palma, e dimostra la rapidità con cui Raffaello dava nuova forma ad un tema già trattato altra volta, mentre in altri disegni, parimente a Lilla, i subitanei movimenti dei bambini sono studiati in varii modi, quasi che la matita del maestro seguisse e fermasse sulla carta le mosse di quelli con la stessa rapidità con cui essi le cangiavano.[1]

[1] Lilla n. 695. Punta d'argento, di metri 0.116 per 0.144. Un lato del foglio contiene il Bambino Gesù giacente nella culla, con le spalle appoggiate sovra un cuscino, col braccio e la mano destra nella stessa posizione che nella pittura. Contiene pure il braccio sinistro mezzo disegnato, presso il braccio destro; e un altro contorno dello stesso. Alla destra di questa figura, è quella di un fan-

Con tutti questi materiali, evidentemente raccolti prima della sua venuta in Roma, Raffaello creò una composizione che ottenne non solo gli applausi dei suoi ammiratori, ma più tardi incitò Sebastian del Piombo ad imitarla, e molti copisti a riprodurla.[1] Il migliore esemplare da noi veduto è quello del fu Walter Kennedy Laurie di Firenze, che ricorda in parte la mano di Giulio Romano e di Perin del Vaga.[2]

ciullo che guarda in alto e si appoggia ad un parapetto. A sinistra di quest'ultimo, una variante della stessa figura; e più su un gruppo della Vergine, del Bambino e di due altri fanciulli, che ricordano la Vergine della Palma e la Madonna Bridgewater.

Lilla, n. 696. Punta d'argento, di metri 0.167 per 0.118. Cinque studi di fanciulli, quattro dei quali sono forse varianti che il pittore consultò per la Madonna del Popolo.

Londra, Museo Britannico. Punta d'argento sopra carta preparata bruno-rossastra. Proviene dalla Collezione del Payne Knight. Nove studi di putti in isvariate azioni, alcuni dei quali ci ricordano quelli del n. 696 a Lilla. Però il disegno è troppo timido e minuto per potersi con sicurezza assegnare a Raffaello. La mano è evidentemente la stessa di quella del disegno della Saffo e dei poeti che le fan corona, già ricordato discorrendo dei disegni per l'affresco del Parnaso, e che trovasi nella stessa Collezione a Londra.

[1] Napoli, Galleria. Ivi si conserva l'imitazione della Madonna del Popolo di Sebastian del Piombo. Per questo dipinto e gli altri esemplari da noi citati, vedasi, *History of Painting in North Italy*, vol. II, pag. 327 e seguenti. Il dipinto di Sebastiano adornava nel 1680 la Collezione Farnese insieme ad una copia. Vedi Campori, *Raccolta di Cataloghi*, pag. 220 e 259.

[2] Firenze, Collezione Kennedy Laurie. Questa tavola fu portata a Roma, e l'Accademia di San Luca rilasciò un certificato, conservato presso la famiglia Kennedy Laurie, il quale dichiara questo dipinto opera di Raffaello, e raccomanda al governo pontificio che ne facesse l'acquisto per la Galleria del Vaticano. Nell'anno 1870 trovavasi tra i dipinti della Esposizione Cristiana in Roma, sotto il n. 73, indicato come opera di Raffaello. Il soggetto è descritto nel testo. Le figure sono di grandezza naturale: la tavola è spaccata in due luoghi. La prima fessura dall'alto della tavola giunge sino alla mano destra della Vergine; la seconda passa verticalmente nella figura dal lato sinistro, continua sul ginocchio sinistro del Putto, e va fino alla fine della tavola. La cortina è verde, ed il

Più giovane del Penni e di Giovanni da Udine, Giulio Romano, come ci racconta il Vasari, fu il mi-

rimanente del colore del fondo è giallastro scuro. L'abito della Vergine di un rosso lacca, è tenuto unito nel mezzo del seno da un gioiello, e lascia vedere in parte il bianco della sottoposta camicia; turchino è il manto, e dalla testa le scende dietro le spalle il velo; bianco è il guanciale ed il lenzuolo del letto su cui giace il Bambino. La miglior parte del quadro è la testa di San Giuseppe, egregiamente modellata in toni ben fusi e ricca di colore; certamente degna di Giulio Romano. I contorni della Vergine sono alquanto crudi, le tinte fluide, uniformi, ed un po' accese in rosso. Il Bambino anch' esso non è disegnato bene; e la maniera con cui è condotto accenna più a Perino del Vaga che a Giulio. Ci siamo domandati se oltre agli studi dal vero ed alla composizione, Raffaello avesse forse anche dati gli ultimi ritocchi alla testa di San Giuseppe; ma egli era troppo grande maestro per disegnare con tanta inesperienza il Bambino e i polsi e le mani della Vergine, per dipingere con quella crudezza di tinte la cortina, la tunica rossa, il manto turchino, il velo, le carnagioni della Nostra Donna di colore così acceso,e quelle del Bambino, di tinte così vitree, come anche il lenzuolo ed il cuscino su cui giace il Bambino, non che la tunica gialla del San Giuseppe. La storia di questo quadro, quale ci è pervenuta, è la seguente. Fu comperato in Lucca da un negoziante di quadri, il fiorentino signor Gagliardi, che lo vendè al signor Walter K. Laurie.

Verona; altro esemplare dipinto su tela, di proprietà del fu signor Tortella. Stessa misura del precedente; molto danneggiato; in parte mancante del colore ed anco restaurato. Alcuni resti della originale pittura sono bene eseguiti, ma nello stato in cui trovasi è ben difficile pronunciare una sicura opinione su di essa. Nel 1869 l' Accademia di Bologna la dichiarò di Raffaello. La pittura fu trovata dal signor Tortella in Mantova.

Louvre, n° 378, tavola, metri 1.21 per 0.91. Dalla Collezione di Luigi XVIII. Questo dipinto molto guasto e di tono oscuro, è pure una delle tante copie eseguita da qualche scolare del maestro o seguace della sua maniera.

Milano, Brera n° 378. Tela che già appartenne ai Padri Cappuccini di Sassoferrato, (Ricci, *Memorie storiche;* Macerata, 1834, II, 262) e poi passò nella chiesa di Sant' Andrea di Milano. L' esecuzione è debole ed appartiene alla decadenza della Scuola Fiorentina.

Torino; tavola con tre fessure verticali. È probabilmente il quadro che Carlo Alberto comperò nel 1817 dal marchese Spinola di Genova. (Vedi Passavant, *Raphäel*, II, 102). Questa è una vecchia copia fiorentina, eseguita, pare, da qualche seguace dell'Allori. Il tono è cupo e il quadro è guasto dai restauri. Questa

glior discepolo di quanti ebbe Raffaello. Per i suoi ottimi costumi l'Urbinate lo amò per modo che, se gli

tavola trovasi presentemente tra i dipinti della Galleria presso l'Accademia di Belle Arti in Torino.

Verona. Un'altra copia antica si conserva presso il parroco di Santa Maria in Organo in quella città.

Loreto. Conservasi anche ora una variante della Madonna del Popolo. Il gruppo principale vi è spostato un po' verso la sinistra del quadro. Vedonsi maggiormente San Giuseppe, e il fondo rappresentante un paese. Tali cangiamenti furon fatti per adattare il quadro nell'altare del marchese Solari in Santa Maria di Loreto. È lavoro del XVIII secolo.

Svizzera, Kyburg. Collezione Rothpletz. Vecchia copia che fu già in possesso della famiglia dei Conti Ferraris, stabilitasi in Innspruck nel 1626. Il dipinto, guasto dai ceri di un altare, fu restaurato dall'Eigner di Monaco.

Napoli, Museo, n° 16. Povera copia, debole nel disegno ed uniforme nel tono del colore. Questa è la pittura che, secondo il Passavant (II, 104), sarebbe appartenuta alla Abazia di Montecassino, dove era attribuita ad Andrea del Sarto.

Fontenay aux Roses, presso Parigi. Vecchia e debolissima copia che conservasi nella chiesa parrocchiale.

Le varianti del quadro che illustriamo, sono le seguenti:

Stocolma. Copia su tavola del signor Axel Lamm, proveniente dalla Collezione del pittore Beystroem. Appartiene al XVII secolo, ed ha le figure piccole.

Inghilterra. Leigh Court. Collezione Miles: debole esemplare fiorentino senza San Giuseppe. Del tempo dei seguaci dell'Allori.

Delle vecchie copie mentovate nella Collezione Farnese di Parma e in quelle della Regina Cristina e di Orléans, in Italia e in Francia, le tracce sono perdute. Ma su ciò è utile consultare la lista data dal Passavant (op. cit., vol. II, pagg. 102-4), che ricorda anche una tavola con questo soggetto e l'aggiunta del giovane Battista e di Sant'Antonio genuflessi, appartenente al conte A. Maggiori di Fermo. Questo dipinto, spogliato delle due figure dei santi genuflessi, fu venduto alla, ora defunta, granduchessa Maria di Russia. Sul bastone di San Giuseppe vedonsi le iniziali in parte cancellate, di R. S. V. A. XVII. P., che voglionsi interpetrare per: *Raphael Sanctius Urbinas Anno XVII Pinxit;* ma hanno evidentemente il carattere di una iscrizione manomessa od aggiunta. La Vergine e San Giuseppe sono simili alle corrispondenti figure della Madonna del Popolo, ma il Bambino Gesù è addormentato ed ha le gambe incrociate. La tavola è molto danneggiata, ed il suo stile pare di un artista umbro che voglia imitare la prima maniera di Raffaello. La granduchessa comperò questo quadro dal marchese Campana in Roma.

fosse stato figliuolo, non l'avrebbe potuto maggiormente amare; onde avvenne che si servì sempre di lui nelle opere di maggiore importanza.[1] Nato, pare, fra il 1492 e il 1499, sebbene egli fosse più giovane dei suoi condiscepoli, mostrò ben presto l'abilità sua; di modo che al tempo in cui Raffaello dipingeva la Camera della Segnatura, egli era forse già sì avanti da preparare il lavoro per il suo maestro, e si sarà anche trovato col Baviera, fido amico di Raffaello, il qual la faceva un po' da domestico e un po' da artista.[2] Il Vasari racconta nella vita di Marcantonio Raimondi che Raffaello gli ordinò d'intagliare i suoi disegni, ed al Baviera di attendere a stamparli: questi, datosi a tale esercizio e traffico, potè col favore di Raffaello ricavarne grossi guadagni.[3]

[1] Ved. Vasari, vol. X, pag. 88 e seguenti. L'Aretino (nel *Marescalco*, ed. Giolito; Venezia 1553, sc. III), chiama Giulio, « di Raphaello alunno. »

[2] Nella *Vita di Giulio* scritta dal Darco è detto che questo discepolo dell'Urbinate morì all'età di 47 anni nel novembre, 1546 (2ª ediz., 1852, pag. 1). Ma questa data è probabilmente inesatta, ed i critici sospettano un errore nella età di Giulio.

[3] Il Baviera è dal Vasari descritto come garzone (di Raffaello) che aveva cura di una sua donna. (Vasari, vol. VIII, pag. 35, 37; vol. IX, pag. 157; e di nuovo, vol. X, pag. 157.) Alcuni documenti pubblicati dall'Amati nella prima delle *Lettere Romane di Momo*, (Roma, Barbèra, 1872) e così nel giornale romano il *Buonarroti* (Tomo I, quaderno III), ripubblicato dal Grimm (*Ueber Künstler und Kunstwerke*, vol. II, pag. 157), dimostrerebbero che questo fido amico di Raffaello era un pittore di Parma e non di Bologna, e che il suo nome sarebbe *Baverius Charoccii de' Parma*. Vedasi inoltre la nota I alla pag. 355 della *Vita di Raffaello* nel Vasari edito dal Sansoni. Da ultimo però il Bertolotti nei suoi *Artisti Bolognesi e Ferraresi nei secoli XV, XVI e XVII* (Bologna, Regia tipografia 1885, alla pag. 34) trova che il Baviera non è di Parma, come apparirebbe dai documenti pubblicati dall'Amati, sui quali si appoggiò il Campori nel suo scritto *Il Baviera*, fol. 5: e a prova del suo asserto riporta alcuni documenti nei quali è chiamato *Magister Bauera de Bononia, pictor*, e si richiama anche a quanto aveva detto nei suoi *Artisti Urbinati*, fol. 13 e 63. Queste stesse notizie

Raffaello portava un grande amore all'arte della incisione ed una speciale ammirazione serbava per Alberto Durero, le cui stampe egli usava attaccare alle pareti del suo studio.[1] Marcantonio al suo arrivo in Roma, ebbe da Raffaello (che forse lo sapeva scolaro del Francia) accoglienze festose. Il giovane incisore aveva dapprima esercitato l'arte sua in Bologna, e più tardi era andato in Venezia ed in Firenze; nelle quali città avrebbe avuto più facile occasione di riprodurre le composizioni degli artisti illustri. A Venezia specialmente si occupò delle stampe dei tedeschi. Passato a Firenze, la gran fama di Michelangelo ben presto lo sedusse, ed egli non tardò ad eseguire il celebre rame del cartone dei soldati che, mentre si bagnano nell'Arno, sono sorpresi dal nemico; nel qual lavoro per la prima volta cercò di riprodurre le forme della grande arte toscana. Ma quando si fu recato a Roma, presto si avvide che il pittore che meglio a lui si confaceva era Raffaello; e di Raffaello finì con lo sposare la maniera.

Il rame dei Bagnanti porta la data del 1510, e le stampe che vennero in luce in Roma furono probabilmente eseguite più tardi. La miglior prova di questa affinità di stile che onora due artisti, Raffaello e Marcantonio, l'abbiamo nella Strage degli Innocenti, nella quale già vediamo i due maestri essere quasi soci nello stesso lavoro. Gli studi che Raffaello preparò per uso dell'amico, sono dello stesso tempo di quelli disegnati per la Contemplazione dell'Universo e pel Giudizio di Salomone nella vòlta della Camera della Segnatura.

La Strage degli Innocenti.

del Bertolotti si possono vedere nel giornale *Raffaello*, Rivista d'arte; anni 1880-1881. Urbino, Tip. della Cappella per E. Righi.

[1] Dolce, *Dialogo*, pagg. 24, 25.

Nella Collezione Albertina di Vienna trovasi uno schizzo a penna di un uomo ignudo, che afferra per il piede un fanciullo e tenta strapparlo dalle braccia della madre. Le due figure formano uno splendido contrapposto nella stampa di Marcantonio, dove occupano il lato sinistro. La donna genuflessa che figura nello stesso foglio, ricorda l'atteggiamento della falsa madre del Giudizio di Salomone; e ciò prova che i due soggetti furono creati contemporaneamente. Nel rovescio è un contorno della Contemplazione dell'Universo.[1]

Anche un' altra prova concorre a stabilire la data in cui Marcantonio cominciò il suo rame. Due o tre anni dopo che la prima Camera vaticana fu finita, il pittore Araldi, artista di second'ordine, era chiamato a dipingere nel convento di San Paolo a Parma, una serie di scene del Vangelo, fra cui vedonsi quelle del Giudizio di Salomone e della Strage degli Innocenti. La composizione di queste pitture fu presa dagli originali di Raffaello, e furono eseguite, secondo la iscrizione latina che vi si legge, nel 1514.[2]

La vita dell'Araldi è anch'essa troppo oscura, perchè si possa stabilire con certezza come e quando i capolavori di Raffaello cominciassero a tentare il suo ingegno imitativo. Pare però lecito il credere, che questa stampa di Marcantonio fosse in commercio prima del 1514. Nella sua giovinezza, Raffaello aveva composto una serie di episodi che si connettono con la Strage degli Innocenti. Ricordammo già nel primo volume della presente opera uno schizzo a penna di

[1] Vienna, *Albertina*. Schizzi a penna. Vedi sopra ciò che si disse.

[2] Transivimus per ignem et aquam, et eduxisti nos in refrigerium, MDXIV.

un soldato che tenta di strappare un fanciullo dalle braccia della madre; schizzo che trovasi nel libro dei disegni di Venezia, e che pare ispirato da un originale del Signorelli.[1] Nello stesso volume abbiamo inoltre parlato di un secondo ed anteriore disegno a punta d'argento, che rappresenta una madre piangente, a terra, in atto di turarsi gli occhi per il terrore, mentre un soldato si curva per trafiggere il bambino che tiene in grembo. Dietro, un altro soldato coll'elmo in capo afferra una donna per i capelli e minaccia di uccidere il figliuolo, ed una terza donna è in atto di scagliare uno zoccolo contro di quello.[2]

Alcune varianti di queste due scene introdotte nella stampa, mostrano che i disegni di Venezia sono i precursori di quella composizione. Nella stampa di Marcantonio, il lato sinistro contiene una donna, che volgendo il dorso allo spettatore, fa timida resistenza al soldato che ha già messo la mano sul fanciullo, e cerca di fuggire. Al lato destro un soldato ignudo che vedesi di schiena, con l'elmo in capo, afferra le lunghe treccie ricciute della madre che sta fuggendo, e punta la spada contro il bambino di lei. Nel primo caso, l'episodio di Venezia è quasi riprodotto con la stessa azione; nel secondo è ripetuto da un altro punto di vista. E poichè entrambe queste figure si ritrovano, salvo alcune diversità, negli affreschi di Giotto, ci è dato di credere che Raffaello prima di empire le pagine del libro di disegni, facesse una visita ad Assisi, luogo poco distante da Perugia, e ch'egli prendesse da quegli affreschi le prime idee dei due lavori che poi ritrasse con forma nuova. Certo, le persone che disputano sulla autenticità del libro di Venezia, vorranno con-

[1] Vedasi il vol. I, pag. 67.
[2] Vedasi il vol. I, pag. 101-102.

siderare come un semplice effetto del caso queste coincidenze. Ma ritornando sugli studi che Raffaello fece più tardi, e vedendo che egli ripetè gli stessi episodi in due periodi diversi, non possiamo ritenere che tutto ciò sia l'effetto del caso, ma preferiamo di credere piuttosto che gli schizzi di Venezia e gli studi fatti più tardi a Roma, siano tutti di mano di Raffaello.

Il rame di Marcantonio ha una importanza storica, non solo per la sua relazione cogli studi anteriori e posteriori di Raffaello, ma anco perchè da esso veniamo a conoscere le molte ricerche e, per così dire, la via percorsa dal maestro per comporre questa storia in modo definitivo. Non abbiamo memoria di alcuna composizione messa insieme con maggior ponderatezza di movimento e di espressione, della Strage degli Innocenti. L'antica tradizione delle scuole, secondo la quale rappresentavasi Erode in atto di ordinare l'esecuzione alle guardie che circondavan le madri coi loro fanciulli, è abbandonata. La scena ha luogo qui in uno spazio lastricato di riquadri in marmo, che un parapetto, pure di pietra, divide da un fiume vòlto ad angolo acuto e traversato da un ponte ad archi, gettato orizzontalmente: in lontananza, come anche ai lati del fiume, si scorgono alcune fabbriche, il cui stile è quello che vediamo nelle fabbriche di Roma e delle sue vicinanze. Il cielo è qua e là coperto da poche nubi. Due fanciulli morti stanno sul davanti; quello nel mezzo giace supino sul pavimento in senso trasversale, l'altro, un poco più indietro e da un lato, si presenta nello stesso modo steso e rivolto al cielo, ma di scorcio e col capo in avanti. Da un lato, un soldato nudo che vedesi di fronte, si caccia innanzi piegan-

dosi in atto di sguainare la spada, accennando di voler uccidere il bambino che egli ha già afferrato per una gamba. La madre, a cui il bambino si attacca, lo stringe in un abbraccio disperato e nella vana speranza di scamparlo dal pericolo, e mentre tenta fuggire con lui, volge lo sguardo minaccioso verso il soldato. Più indietro, a sinistra, un' altra donna si china al suolo tenendo il proprio figlioletto sulle ginocchia e piega la testa fissandolo piena di dolore, quasi volesse con tutte le forze dell' animo ridar vita al suo caro perduto. Più indietro, vedesi la donna poco fa ricordata come una reminiscenza del Signorelli, volgere il dorso allo spettatore, minacciata mentre fugge da una delle guardie. Tra le figure del primo di questi due gruppi, nel secondo piano, trovasi un' altra donna la quale allo spettacolo di tanta crudeltà, colle braccia e le mani sollevate, gridando forte, fugge inorridita. Sul davanti, e dall' altra parte, un' altra giovane donna con un ginocchio piegato e rivolta a sinistra, si stringe sul fianco il suo bambino che si agita, e respinge coll' altro braccio il soldato ignudo, il quale colla destra sollevata e la spada in pugno, mentre le passa vicino, sta per vibrare il colpo. Subito dietro è un' altra delle guardie, coll' elmo in capo, veduta quasi di schiena, che colla mano afferra per i capelli una delle madri che fugge col bambino in braccio, e volge la spada in atto minaccioso contro il fanciullo. Questo gruppo, come già si notò, richiama alla mente l'altro che vedesi tra i disegni del libretto di Venezia, ma qui è disegnato a rovescio. Un' altra guardia, in vicinanza, minaccia col pugnale alla mano un bambino stretto al seno della madre atterrita, che cerca di salvarlo. Le due principali parti di questa stampa, così abilmente bilan-

ciate, sono riunite al centro da una delle madri dalle forme opulente, la quale, con la testa in avanti, corre precipitosamente col figlio tra le braccia verso lo spettatore; e vicino ad essa un fanciullo piuttosto grandicello, ritto in piedi in atto di camminare, veduto quasi di schiena, sta piangendo, forse in cerca della madre. Di queste figure, alcune sono mirabili come splendidi esempi isolati di bellezza di forme e di espressione; altre, invece, in relazione dei gruppi a cui appartengono. Spaziosa è la massa della luce e delle ombre in generale, come di quelle proiettate dalle figure sul piano. L'insieme ci mostra proporzioni drammatiche combinate però con simmetria troppo ricercata, per non denunciare l'eccessiva premeditazione e lo studio troppo scultorio ed accademico, dei modelli e dell'antico.

Passando dalla incisione agli originali che Raffaello fornì a Marcantonio, osservasi una somiglianza anche maggiore coi lavori di questo primo periodo e quelli eseguiti più tardi. Non occorre parlare di nuovo di questi schizzi che rivelano come gli affreschi della Segnatura siano stati creati nel tempo dei disegni per la incisione di Marcantonio. Il principale disegno di questa composizione, fu quello che per sì lungo tempo fece parte della Collezione del compianto amico signor Johnson ad Oxford. Al lato sinistro del foglio, il soldato nudo che sguaina la spada e la donna da lui perseguita, sono riprodotti nella stampa con sorprendente vigore e correttezza. Il resto del foglio è occupato da quasi tutte le figure che stanno a mano destra dell'incisione, all'infuori della donna e del suo persecutore all'estremo lato. Invece di queste due figure vedesi la madre presa per i capelli e minacciata dalla spada del soldato, negli stessi atteggiamenti

Disegno della Strage, ad Oxford.

del consimile gruppo ricordato tra i disegni del libretto di Venezia. Che tale gruppo sia stato poi omesso da Marcantonio nella sua incisione, è naturale, perchè avrebbe in certa misura disturbato l'equilibrio della disposizione delle figure. Non essendosi Marcantonio servito di questo gruppo, i contorni non vennero, come quelli delle altre figure, bucati collo spillo per esser trasportati e poi riprodotti sul rame. La presenza di queste figure nel foglio di Oxford, è per noi una nuova conferma che anco il disegno a punta d'argento poco fa menzionato nel libretto di Venezia, è della mano di Raffaello. [1] Un altro studio genuino a matita rossa, a Windsor, rappresenta quattro delle figure che stanno dal lato sinistro del rame di Marcantonio; tra le quali quella del soldato nudo che sguaina la spada, senza però la figura della donna col fanciullo contro cui egli muove minaccioso. Raffaello, com'è facile a riconoscersi, ne tracciò leggermente i contorni ora quasi del tutto perduti. Questo studio dà inoltre la seconda parte del componimento come vedesi nel rame, meno la donna all'estrema destra. Invece di costei trovasi una vecchia non dissimile da quella che minaccia col suo zoccolo, ricordata nel libro di disegni a Venezia; prova anco questa del persistente metodo di Raffaello di ricorrere ai suoi primi schizzi per formarne e crearne di nuovi, riproducen-

Disegno per la Strage, a Windsor.

[1] *Oxford,* Collezione Johnson. Rapido ed abile schizzo a penna, che misura pollici 9 $^{1}/_{2}$ per 14 $^{3}/_{4}$. Proviene dalle Collezioni Wicar, Lawrence e Woodburne, ed è tratto in facsimile nel nº 12 della galleria Lawrence. In questo disegno, nel mezzo e sul davanti, avvi una cancellatura precisamente nel posto ove nella stampa di Marcantonio trovasi il fanciullo morto. Di questo fanciullo vedesi la testa disegnata nella parte superiore del foglio. Il piano è qui pure a riquadri come nell'incisione.

doli in uno stile ed in una maniera più facile, larga, e grandiosa.[1]

Studi in un foglio dell'Albertina a Vienna.

A proposito di questi due disegni, parrebbe che i relativi studii preparatorii fossero stati quelli contenuti in un foglio dell'Albertina di Vienna, dove Raffaello ritrasse sopra una sola pagina il soldato nudo, la donna che egli aggredisce e le ripetizioni della testa e delle spalle, delle gambe e di un braccio di lei. Questi studii però sono posteriori ed assai più arditi di stile, di quanti Raffaello ne aveva fatti prima del 1514; e le figure differiscono nell'azione da quelle della stampa di Marcantonio.[2]

Riandando gli annali della pittura e della scul-

[1] Windsor. Disegno a matita rossa. Esso misura pollici 7 7|12 per 12 5|12. La donna inginocchiata a destra, nel primo piano, è finita soltanto fino al fianco: più sotto trovasi uno studio del contorno della testa e del collo, con una variante nel profilo.

[2] Albertina. Disegno a matita rossa. Misura pollici 9 per 15 1|2.

L'Ambrosiana di Milano possiede una copia di questo disegno.

Museo Britannico. Schizzo a penna e a terra d'ombra, rappresentante la Strage nella stessa forma della stampa di Marcantonio. Disegno eseguito nel rapido stile di Polidoro.

Dresda, Gabinetto Reale. Altra replica su carta grigia, con matita rossa, leggermente ombreggiata con seppia, e coi lumi rilevati col bianco. Ma non pare di Raffaello, sebbene a lui sia attribuita.

Pest. Museo Esterhazy. Riproduzione a penna ed inchiostro dalla stampa di Marcantonio, che porta il nome di Raffaello.

Napoli. Abbiamo veduto in questi giorni presso il Duca di Gagliati un cartoncino con questa composizione, ritenuto come lavoro della mano di Raffaello. Questo bel disegno, eseguito a penna ed inchiostro e leggermente ombreggiato col bistro, è scolorato e logoro in alcune parti, e corrisponde in tutto, anco nella tecnica esecuzione, alla incisione. Misura m. 0.278 su m. 0.428. Ci siamo domandati se mai potesse essere questo il cartoncino eseguito dallo stesso Marcantonio, il quale poi riducendolo a proporzioni più piccole, lo riprodusse sul rame, piuttosto che una copia fatta più in grande da altra mano, della stampa stessa. Comunque sia, è certo che questo disegno non è eseguito dalla mano di Raffaello.

tura in Italia, non è difficile rintracciare lo sviluppo storico del soggetto della Strage degli Innocenti, a cominciare dai pulpiti dei Pisani e dalle pitture di Duccio e di Giotto sino a quelle del beato Angelico, di Domenico Ghirlandaio, di Matteo da Siena e del Signorelli nella sua tavola ad Arcevia. La composizione più drammatica di tutte è quella di Giotto nella chiesa di San Francesco in Assisi, meravigliosa per grandezza di concezione, per varietà di episodi e per potenza di sentimento. E l' amore con cui questi capolavori si contemplano, si fa più intenso al pensare che Raffaello non avrebbe forse creato la sua Strage o il suo Giudizio di Salomone, se non avesse prima veduti quelli. Il soldato a sinistra dell' affresco di Giotto, che prende per il polso il bambino e, tenendolo sollevato, sta per puntargli al seno la spada, evidentemente è precursore delle consimili figure nella Camera della Segnatura e nella stampa di Marcantonio. Il guerriero che si prepara a colpire il bambino di cui ha afferrato il piede; la madre che si volge e con orrore gridando lo guarda mentre si stringe al seno il suo nato; la donna all' estrema sinistra che si china sul cadavere del figlioletto, sono tutti motivi che ricorrono nelle opere di Giotto come in quelle di Duccio e dell' Angelico, ma che Raffaello seppe far proprie riproducendole con forme nuove. Il Ghirlandaio che consultò le stesse fonti e le combinò con idee derivate dalla scultura dei tempi pagani, fu il primo a introdurre nella scena i guerrieri a cavallo vestiti all' antica, mentre combattono. Egli mostrò anche un' ammirabile versatilità d' ingegno, invertendo alcune parti e dipingendo la madre in atto di aggredire il soldato per salvare il figlio, strappando i capelli del suo nemico. Pure egli adattò i tradizionali

motivi illustrati dai suoi predecessori, spiegando tutta l'arte che gli aveva procacciata sì gran fama in Firenze. Ma la sua influenza su Raffaello fu minore di quella di Giotto. Alla tradizionale distribuzione delle figure, al modo come erano espresse le passioni, Raffaello aggiunse la grande arte del disegno e del colorire della sua età; la giusta economia delle figure nella formazione dei gruppi, nonchè la simmetria e l'intreccio del Da Vinci. Ciò che egli non pareggiò fu forse il drammatico realismo e l'energia di Giotto, che non si contentò di rappresentare la stretta antitesi dei personaggi, contrapponendoli l'uno all'altro, ma diede loro una più larga e più complessa connessione; per cui si potrebbe dire che, in un certo senso, Giotto rimane sempre superiore ai maggiori maestri del rinascimento.

Le relazioni di Raffaello con Marcantonio dovevano essere intime nel 1511; ma erano forse minori di quelle che, per lunga dimestichezza, l'Urbinate aveva avuto con Bramante o col suo maestro il Perugino. Qui siamo giunti al tempo in cui il Bramante può dirsi fosse l'amico, anzi il mèntore di Raffaello, avendo dovuto il Perugino abbandonare insieme cogli altri artisti, i lavori del Vaticano, dacchè papa Giulio, come abbiamo veduto, aveva licenziato tutti per affidare i dipinti delle Camere al discepolo del vecchio maestro; il quale dovette lasciare Roma per ritornarsene a Perugia. Morto Raffaello, ei diè compimento all'affresco lasciato incompleto dal suo scolare in San Severo;[1] e poco dopo, il vecchio maestro doveva anch'esso cessare di vivere in età di settantotto anni a Fontignano, nelle vicinanze di Perugia.[2]

[1] Vedi il vol. I, dove si è parlato di questo affresco, a pag. 236 e seguenti.

[2] Vedi, *History of Painting in Italy*, vol. III, pag. 244.

Nello stesso anno (1511) nel quale Raffaello aveva condotto a termine gli affreschi della Camera della Segnatura, troviamo ch' ei fece sicurtà pei miglioramenti di due case lasciate dal cardinale Alessandrino nel 1509 all' ospedale della Arciconfraternita dei Lombardi presso la chiesa dei SS. Ambrogio e Carlo in via del Corso, e dall' ospedale concesse in enfiteusi a seconda generazione ai fratelli Baldassarre e Pietro Peruzzi, pittori.[1]

Raffaello e Baldassarre erano in quel tempo entrambi protetti da Agostino Chigi, che tanto aveva contribuito alla fortuna del Perugino e del Sodoma. L' abile finanziere avvertì il genio nascente di Raffaello ed il crescente amore del Papa per la sua arte. Egli presto comprese che non avrebbe potuto distaccare l'artista dai lavori nel Vaticano. Però, fino dal 1510, richiese il pittore del disegno di due tondi, che furono poi eseguiti in bronzo sui modelli di Raffaello, da Cesarino, orefice di Perugia.[2] Già vedemmo che i cardinali Medici, Del Monte e Farnese erano stati ritratti assieme al pontefice da Raffaello in uno degli affreschi della Camera della Segnatura.

[1] Questo documento fu pubblicato nel *Raffaello* del Minghetti uscito in luce nel 1883, pag. 111. Esso gli fu fornito dal signor C. Corvisieri (*Nuova Antologia,* seconda serie, n° 39, 1883, terza nota alla pag. 613).

[2] 10 novembre 1510. Pel pagamento a Cesarino di Francesco da Perugia orefice che trovavasi in Roma ed abitava nella regione di Ponte, vedi Fea, *Notizie,* in-8; Roma, 1822, pag. 81.

Il giornale di *Erudizione Artistica,* vol. II, pag. 102, ci fa conoscere che questo Cesarino, orefice, di Perugia, era figlio di Francesco di Valeriano orefice, soprannominato Roscetto: lo stesso giornale riporta inoltre a pag. 101 il documento dato dal Fea. Il Cugnoni, *Agostino Chigi il Magnifico*, op. cit., pag. 80, fa conoscere che per questo lavoro fu mallevadore Antonio da San Marino il 12 di novembre 1510.

Il Duca di Urbino si vantava d'essergli amico, e così pure gli erano amici Fedra Inghirami, il predicatore favorito di Giulio nella Sistina, che non tardò a sedere innanzi al pittore per il proprio ritratto; Sigismondo Conti, segretario del papa, per il quale fu eseguita la Madonna di Fuligno, e Baldassarre Castiglioni, che spesso era venuto alla corte pontificia prima di stabilirsi definitivamente in Roma, ed il quale, per raccomandazione avutane da Domenico Grimano, amicissimo del padre di Giovanni da Udine, fu quegli che accomodò nella scuola dell' Urbinate il giovane pittore Friulano.

Per quanto numerosi fossero i lavori a cui Raffaello erasi impegnato nel Vaticano, essi però non eran tali da impedirgli di tener d' occhio e dirigere, come meglio poteva, quello che si stava facendo dagli scolari nello studio. Ciò sarà avvenuto specialmente nelle giornate oscure e fredde dell' inverno, quando il lavoro a fresco poteva poco progredire.

In questo frattempo creava altre opere d'arte, che non concorsero meno degli affreschi delle Camere ad accrescere la sua fama. In quel periodo furono eseguiti infatti il ritratto di Papa Giulio II e la Madonna del Popolo, i cui originali, come si disse, se sono stati dipinti da Raffaello stesso, noi non sappiamo che fine abbiano fatto. Dipinse inoltre la Madonna di Casa d' Alba, ora a Pietroburgo; la Vergine di casa Aldobrandini che vedesi nella Galleria Nazionale di Londra; la Madonna posseduta un tempo dal poeta Rogers, pure in Inghilterra, e la Vergine del Diadema che trovasi nel Louvre.

Tutti questi lavori che debbono essere stati eseguiti ad intervalli, mostrano naturalmente le stesse correnti di pensiero e le stesse reminiscenze e mutamenti di

stile, che si riscontrano negli affreschi della Camera della Segnatura.

Se altra prova non ci fosse dello avere Raffaello trasferito il suo domicilio direttamente da Firenze a Roma, la Madonna di Casa d' Alba basterebbe a provarlo. Questa tavola, un tondo, rappresenta la Vergine seduta in un prato coperto di violette, di ranuncoli e d' altri fiori silvestri. Essa è appoggiata a un tronco tagliato di una grande quercia. Attorno ai capelli le gira un drappo a vari colori che le scende dietro le spalle: ha una rossa e larga veste allacciata a metà della vita, che bellamente si delinea attorno alla figura, e le cui pieghe si stendono sul prato, lasciando scoperto il piede col sandalo della gamba sinistra allungata. Il manto azzurro copre le spalle ed in parte le braccia. La gamba destra ripiegata, il gomito del braccio sinistro appoggiato al tronco della quercia, danno alla figura un movimento alquanto artificiale, ma elegante. Essa volge la testa e si piega con grazia a destra: nella mano sinistra tiene un libro chiuso coll' indice tra le pagine, appoggiato alla gamba; il braccio è in parte coperto dal velo della larga manica della camicia. L' altra mano del braccio steso tiene appoggiata alla spalla del San Giovannino, che, genuflesso a destra in atto reverente, ha l' asta della croce di giunco fra le mani. Il Redentore con un piede a terra, siede di fianco in grembo alla Madre; ed appoggiandosi colla mano sinistra abbassata su di essa, prende coll' altra il legno della croce, a cui il suo sguardo è diretto. Anche la Vergine mira alla croce, come se, avendo letto la profezia nelle pagine del libro, abbia presagio del futuro martirio. Il giovane Battista fissa lo sguardo amoroso verso il Redentore. La scena ha luogo in una bella

Madonna di Casa d' Alba nella Galleria dell'Eremitaggio a Pietroburgo.

campagna che ci trasporta sulle rive del Tevere, le cui acque serpeggiano nel mezzo. Ai lati veggonsi una rupe da una parte, una collina dall' altra, con caseggiati, e nella parte più bassa, qua e là, alcune figurette e macchie di arboscelli ben disposti, che danno molto movimento alle linee del fondo: più da lungi ancora, alcune montagne. La scena è illuminata da un cielo caldo, ma velato da vapori e da poche nubi. Questo quadro ci conduce pure col pensiero a Firenze, al tempo in cui il giovane Raffaello, dipingendo in un altro tondo la Madonna detta di Terranuova, già da noi ricordata,[1] mostra di seguire le grandi massime del comporre spiegate da Michelangelo nel tondo della Santa Famiglia nella galleria degli Uffizi in Firenze, e mostra di seguire in pari tempo quelle forme e quei volti inspirati alla grazia ed alla morbidezza, che Leonardo era solito dipingere. E non meno vivo si riaffaccia il ricordo dei volti consimili nel garbo e nella elevatezza dell' espressione, che ammiransi nel gruppo della Vergine che sviene tra le braccia delle Marie nella tavola della Deposizione dipinta per Atalanta Baglioni, ora nella galleria Borghese a Roma.

Il giovanetto Battista richiama il leggiadro San Giovanni della Madonna detta del Prato nella galleria del Belvedere a Vienna. Ma tutto, sia la modellazione della forma, come la tecnica esecuzione ci portano al tempo del soggiorno di Raffaello in Roma, dove soltanto egli apprese quella maniera sì franca nell' azione, sì piena nelle forme, sì profonda nel sentimento. A Roma egli adottò il panneggiamento classico, il ricco abbigliamento, la grazia artistica degli

[1] Vedi vol. I, pag. 233 e segg.

antichi costumi, che qui han tanto risalto.[1] L'atteggiamento e l'espressione della Vergine, i sandali che

[1] Pietroburgo, Eremitaggio, n. 38. Pittura su tavola trasportata su tela. Metri 0. 95 in diametro. Dalla non dubbia autorità del Padre Resta che lo afferma in un manoscritto intitolato, *Galleria portatile*, che trovasi nell'Ambrosiana di Milano, consultato dal Passavant (*Raphäel*, vol. II, pag. 106), rilevasi che questa pittura fu sull'altar maggiore degli Olivetani a Nocera fino ad un certo tempo del XVII secolo, dopo di che fu venduta al Marchese del Carpio, vicerè di Napoli. Il Conca, nella sua *Descrizione Odeporica*, vol. I, pag. 236, parla del quadro come di opera originale di Raffaello, e lo dice in possesso del Duca d'Alba di Madrid nel 1793. Il mercante W. G. Coesvelt l'avrebbe comprata sul cominciare del presente secolo da Mr. Edmund Burke, che fu per qualche tempo inviato diplomatico danese a Madrid. Il Coesvelt la vendè nel 1836 alla Collezione dell'Eremitaggio per il prezzo di lire 24,000. Prima di essere la pittura trasportata dalla tavola su tela, si riconosce che aveva due spacchi di cui vedonsi i segni, uno dei quali corre per il centro verticalmente ledendo la guancia e la gamba della Madonna e il lato destro del Salvatore, e l'altro traversa il paese fino alla destra della Vergine. Queste parti vennero, dopo il trasporto sulla tela, restaurate. Ma oltre a ciò si notano anche altri ritocchi, come per esempio, nell'occhio sinistro, nel naso, nella bocca e nella guancia della Vergine; così sono in alcuni luoghi alterate dai ritocchi le vesti: le eleganti orlature lavorate finemente in oro sono quasi perdute. Altri ritocchi scorgonsi nei capelli, nella tempia, nella guancia, nella coscia sinistra e nel ginocchio di Gesù; così pure nei capelli, nella guancia sinistra, nel petto e nel collo del Battista: i colori del fondo sono qua e là alterati dal ridipinto. Possiamo però ancora ammirare in alcune parti conservate (come il ginocchio del Battista ed il ginocchio e la gamba destra di Gesù), la squisita finezza della mano di Raffaello.

Genova. Il signor Peirano possiede un dipinto, la cui composizione è uguale a quella del quadro di Pietroburgo, ma è disposta, invece che in un tondo, in una tavola di forma rettangolare con un largo spazio di cielo su cui campeggia una gran quercia. È una povera copia rinvenuta nella bottega di un ciabattino a Lavagnola (sobborgo di Savona), chiamato Andrea Basso della Rovere, e che dicesi essere un discendente della illustre famiglia della Rovere. Vedi *La Vergine della Rovere* per F. Casella; Genova, tipografia del R. Istituto Sordo-Muti, 1877.

Roma. Il Passavant parla di una copia di questo quadro di Pietroburgo, come appartenente alla collezione del Principe della Pace in Roma. (Vol. II, 106).

Anche un'altra copia su tela trovasi nel Palazzo Barberini in

essa porta; tutto insomma indica che il dipinto deve essere stato eseguito nel tempo in cui fu fatta la pittura del Parnaso, e a noi sembra anzi, che la figura della Vergine, le forme ed il tipo, richiamino le bellezze di quelle dell' arte pagana, che ammiransi nella Saffo. Il tronco di quercia potrebbe forse dinotare il patrono per cui il quadro venne eseguito. Fu costui Giulio II od altri della stessa famiglia Della Rovere, che diede a Raffaello la commissione? Noi l'ignoriamo, ma certo l' opera è degna di un grande Mecenate, tra cui non saprebbesi escludere il Chigi.

Era ben naturale che una pittura eseguita in Roma sotto il pontificato di Giulio, contenesse dei ricordi di Firenze. Riteniamo che Raffaello si sia portati seco in Roma le sue cartelle e libri di disegni, appunto come pensiamo che il Perugino da Roma seco recasse i propri a Firenze ed a Perugia. Il Bambino Gesù della Madonna di Casa d' Alba, ricorda molto nel movimento e nelle forme un altro putto che il maestro disegnò in uno schizzo tutto fiorentino del tempo dei primi disegni della Madonna del Bridgewater. [1] Ma la figura per la Vergine fu dal pittore

Disegno per la Madonna di Casa d'Alba nel Museo di Lilla.

Roma, e proviene dalla famiglia Colonna: un' ultima, però di più debole esecuzione, adorna la Galleria Borghese nella stessa città.

Della replica fatta su di un tondo che sino a non molti anni or sono trovavasi nella chiesa de' Cavalieri di Malta a Gaeta, possiamo soltanto dire, per ricerche fatte, che essa è scomparsa. I registri però della chiesa la descrivono come una copia del Penni.

Per altre copie di minore importanza, vedi il Passavant, op. cit.

Roma. Nella sacrestia di San Giovanni in Laterano trovasi un cartone di forma quadrata, che passa per originale; ma esso è manomesso ed in così cattivo stato, da rendere impossibile di poterne dare un giudizio.

[1] Firenze, Uffizi n. 496. Il putto trovasi nel centro di un foglio di disegni a penna con sei gruppi per la Vergine col Putto. Nel

evidentemente studiata quando già trovavasi in Roma, da un modello somigliante nelle forme più ad un giovane che ad una donna, coperto da un' ampia veste femminile allacciata a metà della vita, che lascia scoperto tutto il collo con parte delle spalle, e quasi a nudo le gambe. La testa però, fasciata da un panno accomodato attorno ai capelli, e il collo, sono evidentemente di donna.[1] Sul rovescio del foglio Raffaello compose l' intero gruppo, che varia dal dipinto soltanto nella positura genuflessa del Battista, nel braccio alzato del Bambino, e nel libro della Vergine che dalla mano destra è passato nella sinistra. Però anche qui ricorre uno di quei lampi che già spesso avvertimmo nella carriera di Raffaello. Mentre egli eseguiva i disegni per la Madonna di Casa d' Alba, fece due altri schizzi nello stesso foglio, che si direbbero un primo pensiero per la Madonna della Seggiola, uno dei quali è disposto per modo in un rettangolo, che con poche variazioni poteva servire anco per un tondo.[2] Contem-

rovescio del foglio vi è la figura di una donna nuda, il cui movimento ricorda, come a suo luogo si disse (pag. 366 del vol. I.), quello di Venere Anadiomene che appare nella conchiglia galleggiante sull' acqua; da un lato la stessa modella in altra azione, e dall' altro un torso virile che ci fa pensare all' arte di Michelangelo e di Leonardo.

[1] Lilla, Museo, n. 740. Misura m. 0,410 su m. 0,269. Disegno brioso, pieno di maestria. Il libro che il modello tiene nella mano sinistra è appoggiato alla coscia; il braccio destro è steso, e la mano aperta, appena indicata, è in atto di ricevere qualche cosa, come si riconosce dallo sguardo che, animato, rivolge da quel lato dinanzi a sè. Le gambe per la loro forma e lo sviluppo, fanno pensare che siano prese da un modello d' uomo posto in azione, con una larga camicia da donna; mentre poi la testa ed il collo sono quelli di un modello femminile. Bellissimi sono il disegno, gli scorci e le forme, come larga e spaziosa è la massa della luce e dell' ombra.

[2] Lilla, Museo n. 739. Rovescio del precedente. Qui il modello è quello di una donna; la mano che nella pittura tiene il libro, qui stringe i lembi del manto, e il libro è invece tenuto nel-

Cartoncino dell'Albertina di Vienna.

poraneo a questi disegni fu forse il piccolo e mal ridotto cartoncino dell' Albertina di Vienna, dove il Battista dà a carezzare un agnello al bambino Gesù, il quale, additando il cielo, sembra mormorare le sacre parole, « Ecce Agnus Dei. » Ma questa disposizione non fu mai adottata per una pittura definitiva, e seppure è disegno genuino del maestro, rimase, come in molti altri casi, un mero progetto. [1]

La Madonna di casa d'Alba non soltanto è un'opera condotta dalla mano del maestro, ma è uno dei lavori più accurati e finiti di Raffaello, giacchè, per quanto molto danneggiato dalle abrasioni e dai restauri, è pur sempre ammirabile in alcune parti per la finitezza e delicatezza della modellazione e del colorito. Coetanea al tondo di Casa d' Alba, la Ma-

l' altra mano del braccio steso dinanzi a sè. Il giovanetto Battista è disegnato di profilo e genuflesso col ginocchio sinistro. Il putto ha lo stesso movimento come nella pittura: pare che da prima tenesse il braccio abbassato, in atto di prendere qualche cosa che gli offriva il Battista. Con due segni fugaci indicò poi il braccio sollevato, in atto di prendere il legno della croce che vedèsi tracciato con un tratto di matita. Nel fondo, poche linee buttate giù in fretta indicano una collina con alcuni alberi. Un leggiadro schizzo di bambino, ma con movimento diverso, sta sotto di questa composizione. Nella parte superiore del foglio, da un lato, trovasi lo schizzo del gruppo della Vergine e del Bambino Gesù; e di nuovo in un rettangolo un altro schizzo della Madonna col Bambino Gesù e San Giovanni, i quali potrebbero essere dei primi studi per il dipinto della Madonna della Seggiola che trovasi ai Pitti: dall' altro lato trovasi lo schizzo d' una pianta d' edificio, e quello d' una facciata. Lo schizzo per la Madonna di Casa d' Alba è a matita rossa, gli altri disegni sono condotti a penna.

[1] Vienna. Albertina, pollici 7 1/4 per 6. Disegno ovale a penna, lavorato in terra d' ombra e lumeggiato di bianco. Anche qui il Battista tiene un ginocchio a terra. La Vergine porta accomodato in capo un drappo a guisa di cuffia legata con un nastro attorno alla faccia. I contorni sono stati ripresi da colui che restaurò il disegno, il quale volle anche ritoccare le ombre e le luci per modo, che tanto ormai è stato aggiunto all' originale lavoro, da esser ben difficile affermare se esso sia genuino.

Madonna di Casa Aldobrandini. Londra, Galleria Nazionale.

donna col Putto ed il San Giovannino di Casa Aldobrandini, può considerarsi come una variante dello stesso tema, benchè rappresentato sotto forme diverse. La scena ha luogo nell' interno d' una stanza tra due finestre, dalle quali si scorge un paese dei suburbi di Roma lungo il Tevere. Notevole è l'abilità con cui il pittore riesce a temperare questo paese contornato di case, disposte sulle rive del fiume, coi colori grigiastri scuri della stanza che mettono in rilievo le figure. Questo bell' artificio ricorda il tempo in cui Raffaello studiava a Firenze, e ci fa pensare al fondo del quadro ed al bell' effetto di luce della Monaca di Leonardo nella Galleria Pitti. [1] Il gruppo è una delle piacevoli varianti di quel tema su cui, finchè visse, il maestro continuò ad esercitarsi. La Vergine è seduta di fianco nel mezzo della stanza, sopra un banco, e volge con bel garbo la testa e lo sguardo dall' altro lato verso il Battista, in parte coperto da pelli; il quale, facendosi innanzi, poggia la mano destra con cui regge l' asta della croce di giunco, sul banco, e tiene sollevata l' altra mano colla quale ha porto il garofano al Bambino Gesù. La Vergine avvicina colla mano sinistra il San Giovannino al Figliuolo. Siede il Redentore in grembo alla Madre, appoggiando la mano del braccio sinistro abbassato su di essa, e si gira alquanto con aria di compiacimento verso il Battista tenendo nell' altra mano il garofano. Il manto che discende dalla spalla destra della Vergine, è da questa in parte raccolto molto leggiadramente colla mano destra alquanto sollevata, mettendo così allo scoperto le belle forme del Bambino nudo. Maria è piena di dolce affetto materno. Il modo con cui il Bambino tiene il fiore, e

[1] Pitti, n. 140.

l'azione del San Giovannino che lo ha pòrto, sono motivi presi dal vero, pieni di grazia ineffabile. Attorno ai biondi capelli della Vergine è accomodato un fine drappo a righe verdi, gialle, azzurre, lumeggiato in oro, che delineandosi con eleganza attorno alla testa, scende giù ai lati e ricade dietro alle spalle. Indossa una veste azzurro-chiara a larghe maniche, ed ha il corpetto color rosa filettato in oro, mentre il manto è di un bel colore azzurro. Le carni sono ben modellate e piene di luce e di vigoria. Le forme del nudo, come il panneggiamento, sono resi con grande intelligenza e sapere. Questo gruppo della Vergine col Putto ed il San Giovannino, ci fa risovvenire quello della Carità nella predella (ora al Vaticano) della tavola della Deposizione di nostro Signore, dipinta da Raffaello per Atalanta Baglioni. Ma nella Madonna Aldobrandini, come in altri lavori di questo periodo di Raffaello, si osserva che le forme assumono un maggiore sviluppo che nelle opere precedenti, e altresì la tecnica esecuzione palesa il progresso che Raffaello andava facendo in quei primi giorni dopo l'arrivo in Roma.[1] Alcuni

[1] Questa tavola dalla Collezione Aldobrandini passò in quella di Lady Garvagh, e da ultimo fu comprata per la Galleria Nazionale in Londra, dov' è indicata col n. 744: misura pollici 15 per 13.

Bergamo. La Galleria di quella città possiede una copia assai ben conservata.

A Urbino, in casa Staccoli, trovasi una copia con qualche variante e coll' aggiunta di San Giuseppe da un lato e di Sant' Antonio dall' altro. Pare ne sia autore il Palmerini, scolaro di Timoteo Viti.

Inghilterra. Nella Collezione Blaise Castle vedesi una seconda versione, con San Pietro e San Paolo ai lati del gruppo principale. È su tela e porta la seguente iscrizione: « ZENON VERONENSIS PINXIT MDXXIX. » Il fondo rappresenta un paese.

Londra. Nella Collezione Grosvenor si conserva una imitazione di questa composizione, in cui il Bambino Gesù è figurato in atto di prendere dalle mani del giovane Battista una croce di giunco. Dietro alla Vergine, a sinistra, avvi un santo. Di questo

disegni che trovansi nel Museo di Lilla, potrebbero far credere che fossero stati eseguiti da Raffaello per questo quadro.[1]

Madonna della Galleria Rogers di Londra.

Nella Madonna già di Casa Orléans, ora nella Galleria Rogers, quantunque essa sia danneggiata ed abbia quindi perduto molto del suo primitivo carattere, pure si può riconoscere l'eleganza dello stile fiorentino del Sanzio, di cui vanno adorne la Madonna del Granduca e la Vergine di Casa Tempi, combinata con la dignità e la elevatezza della posteriore Madonna del Pesce.

Sebbene diversa per molte ragioni da ciascuno di questi quadri, la Madonna della Collezione Rogers mostra appartenere anch' essa al primo periodo romano di Raffaello, sì per la maggiore larghezza dello stile, sì per le forme più grandiose delle figure, sì anche per la ricchezza dell' abbigliamento, che il maestro potè apprezzare soltanto dopo avere conosciuto i tesori dell' arte antica che Roma possiede. È questo un elegante gruppo pieno di affetto e d'elevatezza di pensiero, d' una madre col fanciullo in mezzo ad una campagna verdeggiante, nel fondo della quale scorrono le tranquille acque d' un fiume in vicinanza ad una collina. Questo gruppo stacca sul vivo ma temperato co-

quadro si volle autore Fra Bartolommeo; ma tale ipotesi va assolutamente esclusa. Questa pittura mostra la maniera di Girolamo del Pacchia, pittore della Scuola Senese. Per altre copie ed imitazioni da noi non menzionate, vedasi Passavant, vol. II, pag. 107.

[1] Lilla, Museo. Contorno di donna col capo coperto, che porta il n. 694: pare un primo pensiero di Raffaello per la Madonna Aldobrandini. È questo un disegno a punta d'argento, e comprende anche una parte del Bambino. Sembra pure che altri schizzi di fanciulli e di Madonne, in un altro foglio della stessa Collezione (n. 730), siano stati eseguiti da Raffaello nello stesso tempo; ma se si è servito di tale studio, essi furono ripresi disegnandolo a rovescio.

lore del cielo, coperto solo da poche nubi. La Vergine si presenta nel mezzo, sul davanti, a noi di fronte, dietro ad un basso parapetto di colore oscuro, tenendo ritto su quello il Bambino Gesù, che ella preme colla mano destra affettuosamente al seno, sorreggendone coll'altra abbassata il piede sinistro, mentre il Bambino, pieno di vita, getta le braccia al collo della Madre e volge sorridente la testa e lo sguardo verso lo spettatore. Vicino a questo grazioso fanciullo, coperto solo in parte da una fascia giallastra attorno alla vita, trovasi il cuscino su cui stava prima seduto. La Vergine, di nobile e dignitoso contegno, volge la testa dolcemente inchinata dall'altro lato, abbassando alcun poco lo sguardo. I suoi biondi e ricciuti capelli partiti nel mezzo, scendono ai lati della testa e del collo, in parte nascosti da un velo, il quale, come fosse mosso dalla brezza, scende dietro le spalle coprendo in parte anco le braccia. Indossa un corpetto rosso colle maniche larghe a sbuffi di color giallo chiaro, che arriva sino a metà del braccio, lasciando scoperta la manica della sottoposta veste rossa aderente al braccio, dall'apertura della quale scorgesi la bianca camicia, ed è in parte coperta dal manto azzurro. L'espressione d'infinito amore che ha lo sguardo della Vergine, ed il sorriso del Fanciullo che esprime tutta la gioia onde egli è compreso in quel momento, dànno al gruppo un leggiadrissimo aspetto. La gentilezza di questa pittura sarebbe incomparabile, se le peripezie sofferte per il trasporto dalla tavola alla tela ed i conseguenti restauri, non l'avessero tanto deteriorata. Uno splendido cartone per questo dipinto abbiamo veduto nella Raccolta del capitano Stirling (South Lodge Knightsbridge). Questa nobile composizione di Raffaello, ci richiama alla mente sotto certi rispetti, quel

fare grandioso che ammirasi nelle più belle produzioni di fra Bartolommeo.[1]

Vergine del Diadema, nel Museo del Louvre.

La Vergine del Diadema composta dopo il Fanciullo addormentato con la Vergine ed il Battista, che vedemmo nella composizione della Madonna detta del velo, il cui miglior esemplare trovasi, come abbiamo ricordato, in casa Brocca di Milano, è una prova anco più evidente della versatilità dell' ingegno di Raffaello. La Vergine, in questa tavola del

Madonna già di Casa Orléans.

[1] Manchester. Nella grande Esposizione, questo dipinto era indicato col n. 133 ed apparteneva al signor R. J. Mackintosh, figlio del noto storico ed attuario di Bombay, il quale comperò questa pittura nel 1856 alla vendita del poeta Rogers. Essa proveniva dalla Collezione Orléans, dove fu comprata da Mr. Willett nel 1792 per il prezzo di lire sterline 150, di poi passò nelle Collezioni Hope e Rogers. Misura metri 0,765 per 0,405. Il trasporto sulla tela non fu eseguito senza deteriorazione nei colori; e sembra che per rimediare a tal inconveniente, siasi ripassata la pittura con colori trasparenti a guisa di velature. Questo restauro, a nostro parere, non servì che a peggiorarne le condizioni. Per tale ragione la pittura è debole nelle luci e nelle ombre, ed ha inoltre un tono rossastro ed uniforme, che la farebbe credere una copia fatta da un pittore (quale potrebbe essere Andrea da Salerno) dall' originale di Raffaello, alterata qua e là dai ritocchi ed appannata dalle velature.

Chatsworth. Questa Raccolta possiede un disegno raffaellesco che pare abbia qualche affinità con la Madonna della Collezione Rogers. Rappresenta una donna che aiuta un Bambino a camminare. Ma qui le figure si vedono disegnate a rovescio di quelle della pittura. Il disegno misura pollici 6 $^3/_4$ per 5, ed è ridotto a tale stato, che ci lascia anco dubbiosi sulla sua autenticità.

Inghilterra. Non diciamo altrettanto del bellissimo cartone appartenuto già a Casa Ceccomani a Perugia, e successivamente ai signori Colnaghi, e di poi al signor Cunningham di Londra, che il capitano Stirling acquistò alla vendita di quella Galleria per lire sterline 282 nel 1849. Questo cartone che è della grandezza della pittura e bucherellato per essere trasportato sulla tavola, sebbene guasto in qualche parte e restaurato, mostra ancora un puro spirito raffaellesco.

Fra le copie di questo quadro, ricorderemo quella del palazzo Borghese a Roma, che è però cruda nelle tinte e di debole esecuzione. Per le altre, vedi Passavant, II, pag. 121.

Louvre, si presenta di tre punti. Essa, inginocchiata in un prato fiorito, alquanto piegata della persona, con la mano del braccio destro allungato tien sollevato il velo scuoprendo, per mostrarlo al piccolo San Giovanni, il divin Fanciullo nudo che sta dormendo appoggiato a dei cuscini, sopra un drappo azzurro steso sul prato. Il Battista è di profilo dall'altro lato, in ginocchio presso la Vergine, la quale coll'altra mano abbassata sulla sua spalla, cerca di avvicinarlo al Salvatore, che essa sta osservando piena di compiacimento. Il San Giovannino con le mani giunte e le braccia piegate in atto reverente, guarda sorridendo il Redentore. Questa Madonna del Diadema e quella del Velo differiscono ben poco tra loro nel concetto.

Però le movenze e l'atteggiamento delle figure variano alquanto. Nella Madonna del Diadema, la Vergine ed il Battista sono rivolti ambedue ad osservare il Putto dormiente; nella Madonna del Velo, il San Giovannino è invece colla testa rivolta a noi, ed in luogo di aver le mani giunte in atto di preghiera, con l'indice della mano destra accenna al Salvatore: nel quadro del Louvre, il Salvatore dormiente, tiene il braccio destro sollevato e le dita della mano appoggiate sulla fronte, mentre nel quadro della Madonna del Velo, esso sta col braccio abbassato e col gomito appoggiato al cuscino. Le altre varianti che si osservano in questa composizione posteriore, sono l'abbigliamento e la nuova acconciatura del capo della Vergine. Così pure varia il fondo del quadro. Dietro alla Vergine si alzano, da un lato, alcuni arboscelli ricchi di foglie verdeggianti, e porzione del muro d'un'alta torre; dall'altro lato, dietro al Putto dormiente, avvi un basso parapetto, e più da lungi, le

rovine d' un grande monumento romano su cui crescono erbe e rami d' arboscelli. In lontananza, nel mezzo del quadro, scorgonsi alcune fabbriche, tra le quali il Pantheon, e più oltre le montagne ed il cielo in parte nascosto da nubi. Le figure poste in rilievo da un bell' effetto di luce e di ombre, staccano sul fondo scuro del paese, solo in parte qua e là rischiarato da qualche raggio di luce temperata. Nella Madonna del Velo, la Vergine indossa una veste stretta, coperta in parte dal manto che dalla testa ricade sulla vita e sui fianchi; in questa di Parigi un velo giallo parte dall' azzurro diadema che le circonda la fronte e si unisce al fino drappo giallastro che, rialzato alquanto dalla brezza, scende sulle spalle e gira attorno al braccio sinistro. La rossa sottoveste è coperta da una larga tunica di color violaceo, allacciata a metà della vita. Questa Vergine del Diadema (così chiamata per l' ornamento che porta in capo) ha però anch' essa affinità con la Madonna del Popolo; ma mentre in quella il Bambino è già sveglio e si muove animato, qui, come si è veduto, sta dormendo. Ritornando ai suoi precedenti lavori su questo soggetto, Raffaello in quest' ultima versione fa pompa di una maggiore ricchezza e di una forma più grandiosa e regale. Roma dà una nuova impronta al dipinto, suggerendo all' artista non soltanto le rovine ed il paese, i sandali onde sono adorni i piedi della Vergine (come si è veduto nella Madonna di casa d' Alba) ed il panneggiamento monumentale, ma ispirandogli anche una più nobile e ideale forma delle fattezze, derivata dallo studio delle opere classiche. L' atteggiamento del Bambino potrebbe dirsi naturalissimo, se non fosse quella leggera apparenza di sforzo nell' azione del braccio ripiegato sulla testa, che presuppone lo studio di

qualche statua antica. Mirabile è il contrasto fra la perfetta calma del volto di Gesù ed il giovanile sorriso del Battista. Se la Vergine del Diadema ha qualche difetto, questo sta nella mancanza di quel colore caldo, di quella perfetta modellazione, di quella trasparenza di tinte unita alla maravigliosa fusione e morbidezza proprie di Raffaello; e questo giustificherebbe la supposizione che il Penni possa aver avuto qualche parte nell' esecuzione di questa pittura, quale aiuto del maestro. Il tono generale del dipinto è alquanto freddo, ma ciò deriva in parte dalla pulitura che ebbe a soffrire, e da parziali ritocchi eseguiti a tinte leggiere, specialmente nelle ombre. In questa tavola che appartiene al periodo della vita di Raffaello del quale ora ci occupiamo, le figure che veggonsi nel fondo ritte in piedi sotto a un arco, quelle che sono, parimente in piedi, sui gradini della scalinata, e quella sdraiata di un solitario sulla scalinata stessa, ci fanno risovvenire i filosofi ed il Cinico della Scuola d' Atene. [1]

[1] Louvre, n. 363. Tavola di metri 0,68 per 0,44. Questa pittura apparteneva nel 1620 alla Collezione La Vrillière di Parigi. Passò nel 1728 in quella del Principe Carignano, dove rimase fino al 1743, tempo in cui fu comperata per Luigi XV. (Vedi Catalogo del Louvre del signor Fréd. Billot, 1858). Le parti più guaste dalle abrasioni sono la fronte della Vergine e la tunica rossa.

Toledo. La copia che trovasi nella sacrestia della Cattedrale di Toledo, è una riproduzione in proporzioni maggiori della pittura del Louvre.

Londra. Galleria Bridgwater. Vedesi in questa Galleria un' altra copia inferiore a quella or ora ricordata, proveniente dalle Collezioni Orléans, Choiseul ed Agar.

Urbino. Nella Cattedrale, come ricorda il Passavant (II, pag. 110), vedesi un' altra copia o meglio imitazione di questo quadro, con quattro santi ai lati; il quale dipinto viene attribuito ad un certo Antonio Sanzio.

L' inventario che si conserva a Pesaro della Collezione di Urbino, contiene la seguente leggenda, che forse si riferisce ad un

Con la Camera della Segnatura si chiude il primo periodo della vita artistica di Raffaello a Roma. Gli affreschi della Camera dell'Eliodoro illustrano una seconda fase della sua arte. La perdita degli affreschi commessigli da Giulio II per la decorazione del passaggio fra il Vaticano e il Belvedere, è tanto più dispiacevole in quanto essi avrebbero potuto gettare maggior luce su questo periodo della vita del maestro. Il rapido compimento di questi affreschi perduti, simultaneo a quello del soffitto e di due tra gli affreschi della Camera dell'Eliodoro, bastano a provare la grande attività di Raffaello. Ma l'esecuzione di questi ultimi e quella della Madonna di Foligno, compiute nello spazio di quattordici mesi, ce ne danno una prova anche maggiore. E sebbene la rapidità mostrata in questa nobile serie di composizioni pittoriche, non si sia manifestata senza un certo sacrificio delle distintive caratteristiche proprie di Raffaello; il cangiamento è però così graduale, da non presentare alcuno sgradevole o troppo forte contrasto. Raffaello aveva fino ad ora usato di fare da sè le composizioni e gli studi necessari, senza l'aiuto dei discepoli; e se questi pure lo assistevano, il loro lavoro veniva poi del tutto celato sotto quello del maestro. Ma d'ora innanzi, occupato com'era, si trovò obbligato di affidare l'esecuzione ai suoi scolari più che non facesse per lo innanzi.

Il Rumohr ha giustamente riprovato Leone X, che volle costringere le naturali facoltà di un grande artista a spendere il tempo in lavori più adatti ad un

cartone andato perduto collo stesso soggetto della Vergine del Diadema, in cui però s'aggiunge anche San Giuseppe: « Quadretto uno in carta sopra tela d'una Madonna col Bambino dormiente, San Giovanni e San Gioseffe. »

architetto che ad un pittore.[1] Lo stesso rimprovero è da farsi a Giulio II, che permise a Raffaello di accettare commissioni dal Chigi, dal Conti e dall' Altoviti, e non cessava per questo dal fargli egli stesso sempre nuove richieste, obbligando in tal modo il suo favorito ad abbandonare il suo primo metodo nel lavoro. Eppure i due pontefici dovevano comprendere che, affollando Raffaello di commissioni, diminuivano il valore delle sue opere; ma nè l' uno nè l' altro previdero l' effetto che ne sarebbe seguìto. Essi curavansi poco, seppure ebbero ad accorgersene, che le composizioni date al maestro non fossero eseguite sempre dalla sua mano; nè seppero comprendere che sovraccaricando Raffaello di lavori, non potendo egli condurli da sè, non dovevano riuscire perfetti; nè che in tal modo esaurivano le forze di Raffaello, di fibra ben diversa da quella di Michelangelo, e che forse affrettavano in tal guisa la morte del giovane maestro. Raffaello stesso non fu più previdente dei suoi patroni. Ma come avrebbe potuto fare diversamente?

Era legittimo in lui il desiderio di accrescere la sua rinomanza con la moltiplicità e la rapidità delle opere. Nè d' altra parte era a lui dato di resistere alle dolci violenze di amici, ed agli ordini di Teocrati assoluti, al cui volere dovè cedere anco talvolta lo stesso Michelangiolo, che fu il più forte carattere del rinascimento.

Era quindi ben naturale che Raffaello accettasse le commissioni che gli venivano affidate, e conseguentemente dovesse rimettere una parte del compito ai suoi dipendenti. I pratici effetti di questo sistema sono evidenti negli studi e negli schizzi, come nella esecu-

[1] Rumohr, *Forschungen*, II, 123.

zione degli affreschi della seconda Camera detta dell' Eliodoro. Mentre le pitture della vòlta non ci fanno conoscere il lavoro degli assistenti, gli affreschi delle pareti e i loro disegni preparatorii hanno frequentissime prove dell' altrui collaborazione. Fra i disegni ritenuti di Raffaello ad Oxford, uno rappresenta il Padre Eterno accompagnato dagli angeli, in una nube di fumo e di fuoco.

Disegni di Oxford.

Nella vòlta della camera dell' Eliodoro Iddio apparisce a Mosè nel rogo ardente diversamente disposto; ma v' è poco da dubitare che Giulio Romano ne traesse il disegno da uno dei primi schizzi del Sanzio.[1] Del maestro è invece indubitatamente il disegno della figura di Mosè genuflesso, che oggi trovasi nel Museo a Napoli.[2]

Disegno nel Museo di Napoli.

[1] Oxford. *Il rogo ardente*, n. 91. Disegno a penna e bistro di pollici 11 per 16 1/4. Differisce però in alcune parti dall' affresco. L' Eterno è rappresentato senza panneggiamento, accompagnato da quattro angioli, due dei quali ignudi. Nell' affresco invece, l' Eterno è coperto di panneggiamenti ed è accompagnato da due angeli. Due teste di serafini lo precedono, ed altre si vedono fra le fiamme. Il disegno è molto ardito nel trattamento, ma non è quello dello stile proprio di Raffaello, nè, molto meno, è eseguito con quella conoscenza delle forme e dell' anatomia che egli possedeva. La concezione però è del maestro, che senza dubbio ne fornì il primo pensiero a Giulio Romano. Il rovescio del foglio contiene lo schizzo di una Vittoria presa da un antico bassorilievo.

[2] Napoli, Museo. Parte del Cartone. Misura pollici 50 per 52 1/2. Mosè, vestito da pastore, di profilo, inginocchiato sulla gamba sinistra, si copre con le mani gli occhi, tiene il lungo bastone appoggiato a terra e alla spalla sinistra. Il cartone è molto logoro, ed è stato inoltre restaurato e qua e là rattoppato, come specialmente può vedersi nella mano sinistra, nel ginocchio, nel piede, e nel malleolo della gamba destra. Quantunque molto abbia perduto della sua originalità, pure si può sempre riconoscere che è uno stupendo lavoro della mano del maestro. I contorni come le ombre sono a matita nera, e le luci rilevate col bianco. Proviene dalla Collezione Farnese.

Venezia. Accademia. La figura in piccolo, attribuita a Raffaello, che trovasi nella Raccolta dei disegni (Cornice XXXV,

Disegno negli Uffizi.

Lo stile e la tecnica esecuzione del disegno che trovasi nella Collezione degli Uffizi, raffigurante l'Eterno che appare a Noè, invece che farci conoscere la mano del maestro o di alcuno dei suoi scolari, dimostrerebbe piuttosto essere una libera copia eseguita da qualche abile pittore fiorentino, tolta dall'affresco stesso.[1] E crediamo che lo stesso Marcantonio fosse in grado di copiare dal maestro il disegno della moglie di Noè coi due fanciulli, che trovasi nella Raccolta del Museo Britannico, pure attribuito a Raffaello.[2] E il disegno, che vedesi ad Oxford, dell'angelo che arresta la mano di Abramo nell'atto che sta per sacrificare il figlio, è evidentemente eseguito da un assistente sotto la direzione del maestro.[3]

Disegno nel Museo Britannico.

Disegno ad Oxford.

Alcuni modelli di figure dell'uno e dell'altro sesso preparati per l'Eliodoro, sono evidentemente del migliore stile di Raffaello; ma lo schizzo di tutto il com-

n. 6), non è, come in nota giustamente osserva il catalogo, che una copia dell'affresco del Vaticano eseguita a matita rossa.

[1] Firenze. Galleria degli Uffizi n. 526. Questo disegno a penna e ad inchiostro differisce dall'affresco di Raffaello in questo, che l'Eterno è circondato da cinque angeli invece che da tre. Noè col figliuolo tra le braccia sta egualmente prostrato, colle mani giunte, rivolto all'Eterno, mentre a destra, sulla soglia dell'arca, trovasi la moglie di Noè con gli altri due figliuoli, como nella pittura, e come vediamo nella stampa di Marcantonio (Bartsch n. 3).

L'esecuzione è franca e ardita ma tutta nello spirito fiorentino, ed ha quella maniera di render le forme e quella peculiare angolosità e risolutezza di fare, che ricordano i disegni del Pontormo.

[2] Londra. Museo Britannico. Disegno della moglie di Noè con due figliuoli, uno sulla spalla, l'altro al fianco, come nell'affresco e nella stampa di Marcantonio. Le linee e i tagli incrociati sono quelli di un incisore, e possono anco essere dello stesso Marcantonio. Questo disegno è eseguito a penna e bistro su carta bruna. Proviene dalla Raccolta Payne e Knight.

[3] Oxford. *Il Sacrificio di Isacco,* n. 94. Disegno a penna e bistro, di pollici 7 1/4 per 8. Schizzo rapido e leggero dell'angelo con la testa in giù, in atto di volare. Lo stile ha qualche cosa di manierato, che accenna alla mano di Giulio Romano.

Schizzo della Collezione Savigny.

Disegno del Louvre.

ponimento nella Collezione Savigny non sembra essere del maestro.[1] Il disegno a guisa di schizzo, improntato dal vero con mano rapida e franca, che trovasi al Louvre e rappresenta il Pontefice portato nella sedia gestatoria, non è quello di cui si servì Raffaello per l'affresco dell'Eliodoro.[2] I bei disegni delle teste dei due angeli vendicatori, che nello stesso affresco assalgono Eliodoro, trovansi pure in questa stessa Raccolta; ma si riconosce per lo stile e la maniera, che il maestro ne affidò l'esecuzione a Giulio Romano. Queste due teste dovevano far parte del cartone: i contorni sono bucati collo spillo per essere trasportati sulla parete.[3]

[1] Berlino, Collezione Savigny (non visto dagli autori). Il Rumohr ed il Passavant credono questo disegno autentico. Vedi Rumohr, *Forschungen*, III, 105; Passavant, II, 131, ma vari critici posteriori portano diversa opinione.

[2] Louvre. Salle des Boîtes, n. 326. Schizzo a penna e bistro, di metri 0,240 per 0,288. Il papa in sedia gestatoria è portato dai sediari e preceduto dal crocifero e da un mazziere: lo seguono alcuni alabardieri ed un cardinale montato su di una mula. Il papa, veduto di profilo, porta la mitria in capo ed ha la destra stesa in atto di benedire. Come si osservò, questo rapido ed abile disegno non è quello che ha servito pel gruppo nell'affresco dell'Eliodoro, e ci lascia anche il dubbio che possa essere della mano dello stesso Raffaello.

Una variante di questo disegno (non veduta dagli autori), fa parte della Collezione del signor W. Russell in Inghilterra.

[3] Louvre, n. 312. Disegno a matita, di metri 0,268 per 0,329. Testa dell'angelo vendicatore, rivolta per tre quarti a sinistra, rattoppata e restaurata; fece indubbiamente parte del cartone per l'affresco dell'Eliodoro.

Louvre, n. 313. Altra testa dell'angelo in profilo davanti all'altro: trovasi nello stesso stato del precedente. Il disegno è a matita nera, rilevato col bianco e misura metri 0,277 per 0,341. Questi due disegni sono entrambi bucati collo spillo, e mostrano, come si è notato, la mano di Giulio Romano.

Oxford, n. 10. Studio della testa e di parte della figura e del braccio dell'angelo che si lancia per primo, sul davanti dell'affresco, contro Eliodoro. Disegno originale di Raffaello copiato dal vero con molta maestria a matita rossa. Misura pollici 4 per 6.

Oxford, n. 86. Matita nera di pollici 27 per 21. Bello e ardito

Il lavoro degli assistenti appare anche meglio in quei disegni degli studi preparatorii che ci sono per-

disegno per la testa del cavallo, studiata dall' antico. Anche questa parte del cartone è stata bucata, per servirsene nell' affresco. Il Vasari (vol. VIII, pag. 28), narra che esso appartenne in origine a messer Francesco Masini, gentiluomo di Cesena.

Oxford, n. 85. Disegno a matita nera di pollici 15 $^1/_2$ per 10 $^3/_4$. Presenta la donna genuflessa sul davanti, a sinistra dell' affresco dell' Eliodoro, colle spalle rivolte allo spettatore e la testa verso Eliodoro, che trovasi dall' altro lato. Nell' angolo superiore destro del foglio, la testa e la mano destra formano uno studio separato; e nell' angolo inferiore del medesimo foglio, parimente a destra, vedesi uno studio dei due piedi dal vero, di cui si trova una copia nella Raccolta dei disegni di Firenze. Sul rovescio del foglio avvi uno schizzo eseguito colla stessa intelligenza e maestria dal vero, dell' altra donna, che è posta pure in ginocchio, coi due fanciulli tra le braccia e la testa rivolta all' altare. La testa di questa figura è nuovamente disegnata nell' angolo superiore destro del foglio. Il brio con cui questi studii sono condotti, non è inferiore alla grazia di cui vanno adorni.

Vienna, Albertina. Studio in profilo di un soldato a destra, che solleva con la mano sinistra lo scudo. Matita rossa. Questo schizzo, che è forse una prima idea per qualche figura dell' Eliodoro, non può essere affatto attribuito a Raffaello.

Oxford. *Miracolo di Bolsena*, n. 87, 88, 89. Disegni a penna ombreggiati con seppia e lumeggiati con bianco. Il n. 87 è il solo degno di nota, i due seguenti essendo repliche di mano meno abile. In questi disegni la composizione è rappresentata in senso inverso. Il papa sta in ginocchio a sinistra con tre del suo seguito: il sacerdote che celebra la messa, è dal lato opposto dell' altare, assistito da due diaconi, mentre tre chierici sui gradini a destra, tengono in mano i ceri: sei altre figure assistono alla messa. Il gruppo delle guardie svizzere e dei sediari attorno alla sedia gestatoria, non trovasi nel disegno, ed è diversa anco l' architettura del fondo. La disposizione dunque non è quella adottata nell' affresco, ma lo svolgimento generale del tema è identico. Non sono questi disegni di mano di Raffaello, ma non ci fu possibile riconoscere quali tra i suoi assistenti abbiano lavorato nei medesimi messi insieme dagli schizzi forniti dal maestro. Misurano in tutto pollici 10 per 16 ciascuno.

Louvre, *Attila*, n. 325. Disegno a penna, lavorato con seppia e lumeggiato di bianco, su velino, di metri 0,362 per 0,592. Trovavasi nella Collezione Vendramin di Venezia nell' anno 1530 (Anonimo pag. 82); poi in quella di Carlo Maratta in Roma (Bellori, pag. 69), quindi presso Jabach di Parigi. Fu venduto nel 1671 a Luigi XIV. La disposizione, che differisce in parte da

venuti per la messa di Bolsena, per l'Attila e per la Liberazione di San Pietro. Della prima composizione

quella dell' affresco, è senza dubbio di Raffaello; ma la paziente esecuzione appartiene ad uno o più dei suoi aiuti. L' azione delle figure risoluta e decisa, ci ricorda i cartoni di Michelangiolo e di Leonardo che Raffaello vide a Firenze, con qualche reminiscenza degli affreschi del Signorelli ad Orvieto. Nel mezzo, sul davanti, trovasi Attila a cavallo seguìto dall' esercito, che sbuca fuori da una gola di montagne, e dietro di questo, da lungi, vedonsi le case incendiate che ardono, e le fiamme col fumo che si alza a vortici per l' aria. Nel cielo appaiono minacciosi gli apostoli Pietro e Paolo, rivolti verso Attila: San Paolo impugna con la destra la spada e coll' altra accenna ad Attila le devastazioni e gli incendi: San Pietro in una mano ha la spada e nell' altra le chiavi. Dietro ad essi scorgesi tra le nubi una gloria di graziosi angioletti. A tale apparizione i soldati che precedono Attila, parte a piedi e parte a cavallo, si muovono pieni di spavento e in modo disordinato. Uno di questi a cavallo, rivolto al duce, accenna ad esso l' apparizione degli Apostoli, mentre una delle guardie a piedi addita ad Attila il Pontefice, che vedesi in lontananza sul colle nelle vicinanze di Roma, seguìto dalla sua corte, avanzarsi a cavallo, ad incontrare l' esercito invasore: un' altra guardia, in vicinanza di quest' ultimo, volge pronta essa pure la testa ad osservare dallo stesso lato verso il Pontefice, e colla mano destra abbassata, pare che impugni la spada in atto di minaccia. Più indietro ci sono delle montagne, e nel mezzo un acquedotto, il Colosseo ed altri edifici antichi, non che una Basilica cristiana, che potrebbe sembrare San Giovanni in Laterano: nel mezzo scorre il Tevere. Chiudono la scena da un lato, sul davanti, alcuni alberi ricchi di fogliame. Attila, colla testa rivolta agli apostoli, mentre colla mano destra sollevata si fa riparo agli occhi feriti dallo splendore celeste, coll' altra del braccio steso accenna all' esercito di fermarsi. Ai lati del Re muovonsi vivacemente parecchie guardie, parte a piedi e parte a cavallo, una delle quali porta l' elmo piumato di Attila. Presso a questo seguono i portatori delle insegne barbariche ed i trombettieri. Al cenno di Attila questi ultimi, voltandosi indietro e suonando le trombe, danno all' esercito il segnale di fermarsi. Grande è lo scompiglio dell' esercito, e sul davanti, da un lato, i guerrieri si sforzano di trattenere i loro focosi cavalli. Questa grandiosa composizione piena di vita e di movimento ha sofferto in più modi, specialmente le parti in luce rilevate col bianco, sono alterate dal restauro, e ciò contribuisce molto a diminuire il bell' effetto della massa della luce e dell' ombra, e produce inoltre una sgradevole impressione in chi guarda il disegno.

Oxford, Museo. Collezione di disegni dell' Università. Dise-

Schizzo ad Oxford.

si conservano tre schizzi ad Oxford, che hanno le figure collocate a rovescio. Uno di questi è migliore degli altri, ma tuttavia troppo debole per essere attribuito a Raffaello. Della seconda, un piccolo cartone si conserva al Louvre: i due apostoli Pietro e Paolo appariscono ad Attila; splendida composizione di Raffaello, nella quale sembra avervi lavorato il Penni, Giovanni da Udine e anco Marcantonio, sotto la direzione del maestro. Della Liberazione di San Pietro si conserva un disegno a Firenze, in cui le figure differiscono in parte da quelle dell' affresco, ma l'esecuzione sembra inferiore alla solita di mano del maestro.[1]

Disegno nel Louvre.

Disegno a Firenze.

gno indicato col n. 59, fatto dal vero, di un uomo nudo che presenta il dorso allo spettatore, ed è alquanto piegato a destra col braccio dritto abbassato e il sinistro sollevato. Questo disegno rovesciato ci dà il movimento della figura del soldato nudo che vedesi sul davanti, di schiena, tra quelli dell' avanguardia, fatta eccezione del movimento d' un braccio ed anco della testa, che variano alquanto. Questo schizzo mostra molta arditezza di linee e rivela una grande conoscenza dello sviluppo muscolare. È opera raffaellesca di data anteriore alla composizione dell' Attila, e sembra abbia servito ai disegnatori che misero a pulito la composizione del cartoncino.

Da un lato, è disegnata con poche linee la testa col collo e parte della figura di una donna che si presenta di tre quarti, rivolta ed alquanto inclinata ad osservare da un lato dinanzi a sè. Questa figura di donna ci fa pensare che Raffaello l' avesse copiata dal vero per la composizione d' una Strage degli Innocenti. Il disegno è eseguito colla penna, ed ombreggiato col bistro. Sul rovescio del foglio trovansi tre studi di una gamba sinistra col piede. Il disegno misura m. 0.9 $^7/_8$ per 0.8, ed è eseguito a penna.

Vienna. Un altro disegno della medesima figura di donna trovavasi nella Collezione Artaria (*Catalogo di una raccolta dei disegni di Windsor*, pag. 321, LXI, n. 2).

Windsor, Palazzo. Due cavalieri. Schizzo a penna liberamente copiato dall' affresco dell' Attila.

[1] Firenze, Uffizi. La *Liberazione di San Pietro*, n. 536. Disegno a penna e terra d' ombra con i lumi rilevati col bianco, molto guasto. L' angelo, San Pietro in prigione, San Pietro con le chiavi in libertà, e parte dell' angelo che lo accompagna fuori della prigione, obliterato, non differiscono dalle stesse figure

E come Raffaello da giovane apprendista nella bottega del Perugino, aveva assistito il Pinturicchio per i disegni preparatorii degli affreschi della libreria Piccolomini a Siena, così, come abbiam già osservato, divenuto alla sua volta maestro, usava dare gli schizzi delle composizioni o gli studi delle singole parti o figure ai suoi discepoli, perchè questi ne facessero poi con tale scorta dei disegni accurati, che il maestro sorvegliava e correggeva in quelle parti che credeva necessario, perchè fossero poi trasportati in grande sul cartone e da quello sulla parete. È evidente che Raffaello avrà concepito tutto in una vòlta il piano generale ed i soggetti da dipingersi nella Camera. Taluno dei quali però, come può vedersi dai disegni pervenutici, subì dei cambiamenti per volere tanto di Giulio II che di Leon X, sotto i quali pontefici furono eseguite le pitture.

Nella vòlta egli dipinse alcune scene della Genesi, come la Grazia concessa dal Signore a Noè; il Sacrificio d'Abramo; il Sogno di Giacobbe, ed il Roveto ardente. Fra questi soggetti e quelli delle pareti corre una evidente relazione. Il Sogno di Giacobbe prepara alla Visione di San Pietro che gli sottostà; ed

dell' affresco: ma le guardie sono diverse. Fuori della prigione, a sinistra, le due guardie armate che si coprono colla mano e con lo scudo, colpite dallo splendore, non che le altre due che dormono ed un' ultima che sta sveglia sui gradini, non somigliano a quelle dell' affresco. Lo stesso dicasi del soldato che dorme sui gradini a destra. Anche qui di nuovo la composizione è del maestro, ma la tecnica esecuzione, a causa della cattiva conservazione e del restauro, non ci permette di dare un giudizio sicuro.

Windsor. Disegno a matita nera sopra carta turchina, della guardia incurvata e mossa verso sinistra, come nell'affresco, salvo che la figura è disegnata a rovescio. Bell' esemplare di nudo, molto analogo a quello dei due soldati che si ricoprono dello scudo, appartenente alla stessa Collezione.

avrebbe anche preparato alla visione di San Giovanni Evangelista, se fosse stata destinata a quel luogo. Isacco salvato dall'angelo, è una storia miracolosa che ha analogia con la Messa di Bolsena. L'altra della Grazia concessa a Noè è affine a quella di Pietro e Paolo innanzi ad Attila; e la Promessa di Dio per la liberazione dall'Egitto, ha il suo naturale seguito nella Espulsione di Eliodoro dal Tempio. Ma prima che Raffaello mettesse mano a queste composizioni, la stanza era stata già adorna di altre pitture da Piero della Francesca, dal Bramantino e da Baldassarre Peruzzi; e l'impressione che queste opere d'arte dovettero lasciare nella sua mente, non era forse interamente perduta quando si accinse ad un tale lavoro.

La Camera dell'Eliodoro, quantunque meno adorna di quella della Segnatura, ha però la sua speciale bellezza, nè è meno interessante. L'uso di decorare le nude pareti di arazzi portatili, erasi già introdotto anche in Italia. La leggenda dell'Eliodoro era stata illustrata in una serie di arazzi che Giulio aveva comperato quando era ancora cardinale.[1] Sembra che, divenuto Papa, ordinasse al Peruzzi di eseguire un disegno per la vòlta della Camera, le cui principali parti simulassero degli arazzi stesi ed appuntati al soffitto.

Nel centro della vòlta è collocato lo stemma di Papa Giulio con attorno una grande corona di quercia, circondata da elegante ornamentazione. Da questa partono le diagonali, ricche egualmente di ornati ed arabeschi, su fondo dorato, tramezzati da rosettoni, le quali vanno sino al cominciare della vòlta. Una simile ornamentazione, girando intorno alla vòlta, si

[1] Müntz, *Raphaël*, pag. 276.

unisce a quella delle diagonali, e racchiude, a foggia di cornice, le quattro storie dipinte da Raffaello, che sono stese ed attaccate, come si notò, a guisa di arazzi storiati, o tele dipinte, alle finte cornici del Peruzzi con supposti anelli e chiodi. In quattro degli otto spazi che risultano ai quattro angoli, compresi fra le quattro storie di Raffaello e l'altra parte della decorazione che gira attorno alla vòlta in vicinanza alle pareti, veggonsi dei dipinti a chiaroscuro. In uno avvi una donna ritta in piedi con una cornucopia nella mano sinistra, tenendo nell' altra sollevato un vaso dal quale versa l'acqua nel fuoco che arde; nel secondo un fanciullo alato sopra un gambo di foglie fiorite che, in atto scherzoso, tiene in mano una torcia accesa; negli altri due delle ornamentazioni a fogliame intrecciato. In ciascuno degli altri quattro spazi, fra la decorazione, è dipinta una finta medaglia di bronzo copiata dalle antiche medaglie. Nella larga fascia che gira attorno alle due pareti che contengono gli affreschi dell'Eliodoro e dell'Attila, sono dipinti a chiaroscuro, tra finte cornici alternate con ornati, finti bassorilievi che imitano qui pure quelli dell'arte classica, con trofei, combattimenti, sacrifizi ed altri soggetti antichi. Nella parte di sotto vedesi ripetuto lo stemma di Papa Giulio, tra due putti alati e seduti, ciascuno dei quali poggia una mano sullo stemma, tenendo sollevata in pugno una delle chiavi. Presso ai loro piedi, leggesi in una tavoletta: JULIUS II. Noi crediamo che facesse molto saviamente Raffaello a conservare la decorazione del Peruzzi, poichè è certo che gli scolari dell'Urbinate non avrebbero potuto far meglio. Nè crediamo che egli fosse voglioso di occuparsi di un tal lavoro di decorazione, solito ad affidarsi agli aiuti; e se anche

lo avesse voluto, non glielo avrebbero permesso i molti lavori di ben maggior importanza a cui doveva attendere. Per tali motivi, come aveva fatto per la prima stanza (conservando parte del lavoro del Sodoma) lasciò in questa la decorazione del Peruzzi, meno quelle piccole parti fatte eseguire da lui ai suoi scolari, le quali trovansi nei quattro angoli al principiare della vòlta.[1]

Noi abbiamo dunque rappresentata anco nella decorazione di questa vòlta l'arte che ha preceduto quella di Raffaello, con soggetti cavati dalla storia romana e imitanti ingegnosamente i bassorilievi e le medaglie di bronzo degli antichi; arte grande anch' essa per il suo tempo, quanto quella di Raffaello. Nella parte di sotto, rinnovata dagli scolari del Sanzio, vedonsi altri soggetti illustrativi, dell' Amicizia, della Castità, della Dissolutezza, del Battesimo,

[1] Per questa pittura della vòlta vedasi ciò che si disse nella vita di Baldassare Peruzzi (*Storia della Pittura,* vol. III, pag. 388), e nella nota dell' edizione inglese: *A new history of painting in Italy*. La parte della decorazione rinnovata dagli scolari di Raffaello, è quella, come già si disse, negli angoli della vòlta sotto gli stemmi di papa Giulio. In uno di essi, da un lato, è dipinto il Battesimo, e più sotto Mosè dinanzi al quale sta un' altra figura in ginocchio, e per ultimo Mosè colle tavole; dall' altro lato una figura sospesa in aria colle mani sollevate. Nel secondo, da una parte, ci sono due figure sedute che si danno la mano, e sotto a queste una donna, pure seduta, che tiene un animale simile ad un caprone, con un corno in mezzo alla fronte, e nella parte superiore, del fuoco: per ultimo, un uomo in piedi con una capra; nell' altra parte un uomo che sostiene la decorazione a fogliami dell' ornato. Nel terzo angolo, da una parte, uno che sta scrivendo; sotto questo trovasi Ercole, e più sotto una donna: nell' altra parte: uno che sostiene la decorazione a fogliami degli ornati. Nel quarto angolo, da un lato, due putti che portano un cesto; sotto questi un altro putto con piume, e più sotto ancora, un altro putto con un cartello; nell' altra parte è dipinto un ornato a fogliame. Così pure le parti della decorazione che racchiudono queste figure, si riconoscono come lavoro degli assistenti di Raffaello.

della Preghiera, del Lavoro, della Forza, dell' Infanzia, del Giuoco e dello Studio. In questo strano miscuglio di sacro e di profano, Ercole rappresenta la personificazione della forza, Mosè con le tavole quella della legge.

Ed è a credere che prima di procedere a questo lavoro della seconda camera, Raffaello non trascurasse di studiare le opere dei pittori ai quali succedeva. Così, laddove si era proposto di dipingere la Visione di Giovanni Evangelista nell' isola di Patmos, trovavasi un affresco di Piero della Francesca. Di questo pittore possiamo ancora vedere la visione di Costantino in una delle pareti del coro di San Francesco in Arezzo, notevole per gli effetti di luce e di ombra. Raffaello forse non prevedeva allora che avrebbe poi dovuto sostituire la Liberazione di San Pietro dal carcere alla Visione di Giovanni Evangelista. Ma la coincidenza del trattamento adottato per questo soggetto da Raffaello, col notevole effetto di luce e di ombra che vediamo nella visione di Costantino in Arezzo, non fu forse accidentale; e può bene essere che Piero della Francesca avesse già dipinto questo soggetto, od altro con simile effetto, sulle pareti della Camera dell' Eliodoro.[1] Gli altri spazi in cui ora figurano la Messa di Bolsena e l' Attila, contenevano le pitture del Bramantino; ed il fatto che in queste figuravano varii grandi condottieri, come il Fortebraccio, Antonio Colonna principe di Salerno, Francesco Carmagnola, Giovanni Vitelleschi, Francesco Spinola, Battista da Canneto, nonchè Carlo VII re di Francia, e il Cardinale Bessarione,[2] prova forse che il pittore aveva ordine di

[1] Vedi la Rassegna del *Raphaël* del Passavant, di sir Ch. Eastlake, *Quarterly Review*, vol. LXVI, n. CXXXI, pag. 8.

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 17-18.

illustrare le vittorie di Eugenio IV sovra i capitani patrizi di Roma, e la unione delle Chiese greca e latina nei Concilii di Ferrara e di Firenze.

Raffaello dovette naturalmente ponderare su questi dipinti degli illustri suoi predecessori. L' angelo da lui rappresentato in atto di scendere dal cielo per arrestare la mano di Abramo, è forse dovuto all' ispirazione ch' egli ebbe a ricevere dalla pittura di Piero della Francesca; e sappiamo che i ritratti dipinti dal Bramantino furono fatti copiare da Raffaello e da Giulio Romano e dati al Giovio, dal quale vennero posti nel suo museo a Como.[1]

Procedendo Raffaello nel suo lavoro preparatorio, avrà fatto mettere in pulito dai suoi discepoli od aiuti, sotto la sua direzione, gli schizzi, gli studi e i disegni per l' intiera composizione che egli aveva preparato, e si sarà poi presentato al Pontefice per avere la sua approvazione prima d' intraprendere sulla parete l' esecuzione dell' affresco. Che se la composizione non otteneva l' approvazione del Pontefice, il maestro avrebbe dovuto, prima di dipingere l' affresco, modificarla secondo il volere del committente.

[1] Il Vasari (vol. IV, pag. 17 e 18, e vol. XIII, a pag. 173 e segg.), racconta che Cristofano dell' Altissimo fu mandato dal duca Cosimo a Como a ritrarre dal « Museo di Monsignor Giovio molti quadri di persone illustri, fra una infinità che in quel luogo ne raccolse quell' uomo raro de' tempi nostri. » In nota troviamo che l' Altissimo si recò a Como nel luglio del 1552, e che le copie da esso fatte sono quelle collocate lungo il fregio dei corridori della Galleria di Firenze, ma il loro numero è stato notabilmente accresciuto colle aggiunte posteriori. Il signor conte Giovanni Giovio ebbe la bontà di farci conoscere che esistono nella famiglia, dipinti su tela, i ritratti di molti uomini sommi, e fra gli altri quelli, per lo meno rarissimi, di Guittone d'Arezzo e Cino da Pistoia, copie dei ritratti che dipinse il Bramantino al Vaticano.

Questi ritratti da poco tempo vennero trasportati nel corridoio che unisce la Galleria degli Uffizi con quella dei Pitti.

Tavola XI.

Sfortunatamente i dipinti di Raffaello nella vòlta di questa stanza dell'Eliodoro, come quelli nella prima stanza rappresentanti Giustiniano che sanziona le Pandette, e Gregorio IX che emana i decretali, ebbero a perdere in parte la leggiadria del colore; e questo, come già è noto, può esser derivato dal cattivo materiale usato per l'intonaco, che col tempo corrose le tinte. Ma, logori come si vedono, i soggetti dipinti nella vòlta di questa seconda stanza, sono tuttavia fra i più belli del maestro. In uno di essi Iddio che apparisce a Noè e quasi rasenta la terra accompagnato e sostenuto da tre angeli, con la destra accenna al basso verso di noi, e con l'altra mano del braccio steso, alla sua sinistra. Noè genuflesso, si spinge innanzi con le mani giunte in atto di preghiera verso l'Eterno, a cui volge timoroso lo sguardo, tenendo tra le braccia e stretto al seno il figliuolo Cam. Questi con la testa e lo sguardo è a noi rivolto, esprimendo bellamente, con graziosa mossa propria dell'età sua, quel sentimento che non è paura, ma non è ancora fiducia. La moglie di Noè che trovasi sulla soglia della porta dell'arca, tiene sulla spalla sinistra il fanciulletto Jafet che cerca di nascondersi, e volge essa la testa dall'altro lato verso Sem. Questi, alla sua destra, le cammina al fianco tenendo fra le braccia un tacchino, e guarda amorosamente in su verso la madre, mentre essa con la mano dell'altro braccio abbassato, lo avvicina a sè. In questa leggiadra pittura sono combinati tre passi della Genesi.

« Ma Noè trovò grazia appo il Signore, E ge-
» nerò tre figliuoli, Sem, Cam e Jafet. E Iddio disse
» a Noè: Appo me la fine di ogni carne è giunta;
» perciocchè la terra è ripiena di violenza per cagion
» di costoro, ed ecco io li farò perire insieme con la

» terra. »[1] L'arte di Raffaello sembra qui ispirata dal genio del Buonarroti; e dalle maestose apparizioni del Creatore nella Sistina, egli deve aver attinto la forza di rappresentare, ma alla sua maniera e conforme al proprio sentire, la potenza dell' Eterno che fa la promessa a Noè. Quale evoluzione nel concetto del maestro si riscontra, confrontando questa figura dell'Eterno con quella nella tavola della Madonna di Sant'Antonio a Perugia, o dell' altra da lui poco prima introdotta nella disputa del Sacramento! Ad esempio della natura che rinnova le parti della struttura umana, così può dirsi che Raffaello costantemente rinnovi le ossa, i muscoli e le forme della sua artistica organizzazione.

Quale forza e maestà in quella figura dell'Eterno che apparisce a Noè, e quale e quanta grazia nei fanciulli, specialmente nel giovanetto Cam! Questi tipi e queste forme le vedremo ripetersi con forme più grandiose e con altra azione nella Madonna di Foligno.

Nel Sacrificio di Abramo, l' ara sta sul davanti, nel mezzo. Su questa vedesi il giovane Isacco nudo, inginocchiato e curvo, con le braccia legate dietro la schiena, la testa e lo sguardo abbassati: a sinistra, il padre con un piede sulla base dell' ara ha una mano appoggiata sulla schiena del figlio, mentre coll' altra sollevata imbrandisce la spada. Nell' atto di vibrare il colpo, volge animato la testa verso l' angelo che, sceso volando dal cielo, arresta il di lui braccio. Un altro angelo ad ali aperte, scende precipitosamente dal cielo a capo in giù, portando tra le braccia l' agnello. Sul terreno, presso l'ara, stanno le vesti d' Isacco, e dall' altro lato, un poco più da lungi, le legna che ardono.

[1] Genesi, cap. VI, versetti 8, 10 e 13.

Tavola XII.

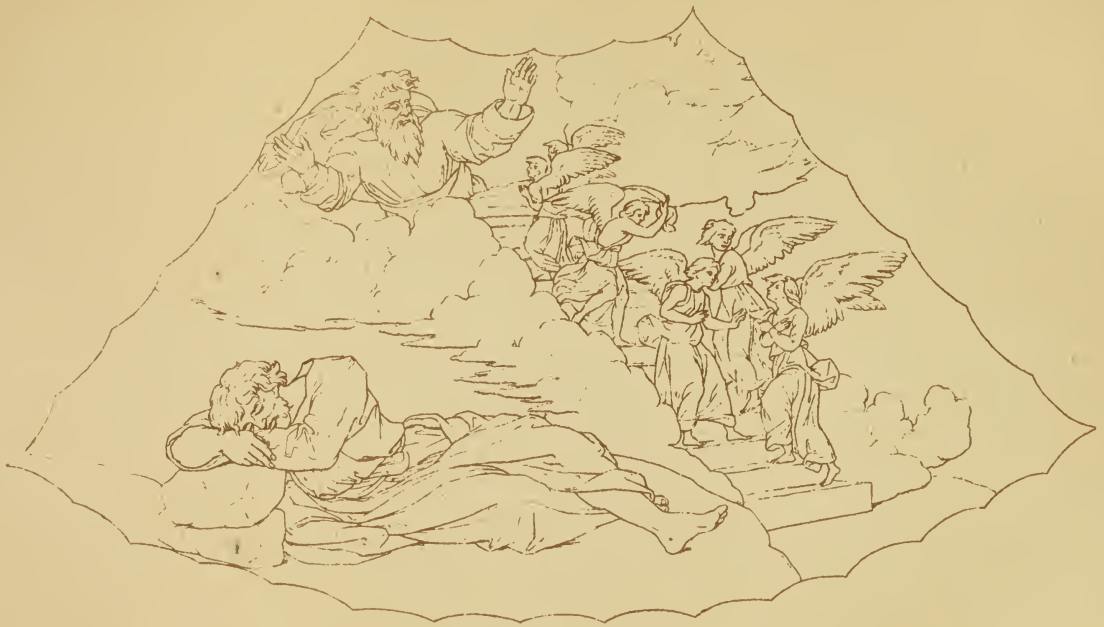

Tavola XIII.

Allo studio dell' arte classica, il maestro riunisce qui le reminiscenze dell'arte toscana. La lotta del Ghiberti e del Brunellesco per il concorso delle porte di bronzo del Battistero di Firenze; l' emulazione di Raffaello stesso con Fra Bartolommeo al tempo della Madonna del Baldacchino; l' arditezza delle opere di Piero della Francesca e le grandi massime di Giotto, ci si affacciano alla memoria osservando questo ammirabile lavoro di Raffaello; nel quale si nota una certa compattezza, economia di spazio e severità di linee, proprie delle leggi del bassorilievo. La figura d' Isacco incurvato a quel modo, ci fa ricordare lo schiavo di Michelangelo, statua che trovasi ora a Pietroburgo.

Il sogno di Giacobbe è degno di nota per la grandiosa figura del patriarca che dorme steso al suolo, appoggiando il capo su due pietre sovrapposte, che gli fanno da guanciale. La figura dell' Eterno che rammenta di nuovo le creazioni di Michelangelo, si presenta maestosa alla cima d' una scala marmorea, tra le nubi, in mezzo allo splendore della luce, tenendo le braccia mezzo sollevate e le mani aperte, rivolto a Giacobbe. Gli angeli con le ali spiegate, vestiti ad uso di Vittorie, scendono da un lato e salgono dall' altro i gradini della scala posta in senso obliquo e fra le nubi, le quali dall' alto si estendono ai lati della scala sino al basso. Quando Raffaello compose lo stesso soggetto come vedremo trattando dei dipinti delle Logge, volse la testa di Giacobbe verso la scala e fece discendere gli angeli di fronte al patriarca. Il cangiamento può forse derivare, come è stato notato da alcuni critici, dall' essersi Raffaello accorto che in questo soggetto della Camera, il dormiente non poteva scorgere la visione, perchè esso è dipinto con

la testa appoggiata alle braccia sopra la pietra, rivolto dall' altro lato. Ma è anco da osservare che, mentre Giacobbe dormiva, la visione poteva benissimo aver luogo a quel modo, perchè nella sua mente egli poteva vederla come se gli fosse stata dinanzi. E forse anco a questo partito si attenne per adattare la sua composizione nel modo che egli credette meglio, nello spazio in cui doveva eseguire il dipinto. Notevoli sono pure in questo affresco l' eleganza, la bellezza, l'abbigliamento e le nobili movenze degli alati messaggeri del cielo, che riassumono, per così dire, tutte le belle qualità di quelli dei suoi predecessori, coi caratteri ed il sentimento che sono tutti propri del grande Urbinate.

Nell'affresco del Roveto ardente, Iddio comparisce in mezzo alle fiamme agitate dal vento, che si alzano dalla terra coperta di verdura e di freschi arboscelli, celandogli la parte inferiore della persona. Due cherubini lo precedono, ed altri se ne vedono tra le fiamme. Alla destra dell' Eterno e ad esso rivolto, sta un angelo. Un altro sul davanti, a destra di chi osserva, ma di forme virili e mezzo coperto dalle vesti svolazzanti per l' aria, con le ali spiegate e con le mani tenendosi attaccato alle nubi, lo segue volando. Questa maestosa composizione non è scevra di un certo carattere pagano: si potrebbe qui pensare che fosse Giove che si avanza seguìto da una Vittoria. Ma l'azione di questa figura dell'Eterno con la mano destra sollevata e l' altro braccio disteso che accenna in lontananza, e quella di Mosè, che vestito da pastore e col lungo bastone appoggiato in terra e alla spalla, s' inginocchia dinanzi, coprendosi colle mani gli occhi colpiti dalla luce, esprimono fedelmente il concetto espresso così dalla Bibbia:

Tavola XIV.

« E gli apparve il Signore in una fiamma ar-
» dente, di mezzo ad un roveto: ed egli vedeva, che
» il roveto ardeva, e non si consumava.... E disse: Io
» sono il Dio del padre tuo, il Dio d'Abramo, il
» Dio d'Isacco, e il Dio di Giacobbe. Si coperse
» Mosè la faccia: perocchè non ardiva di mirare verso
» Dio. Ed il Signore disse: Conoscendo gli affanni
» del mio popolo sono sceso a liberarlo dalle mani
» degli Egiziani, per trarlo di quella terra ad una
» terra buona, e spaziosa, ad una terra, che scorre
» latte e miele, alle regioni del Chananeo. »[1]

Bello è il contrasto fra la maestà delle forme nella figura dell'Eterno, ed il carattere pastorale di Mosè. Gli stessi principii e lo stesso spirito, la stessa benefica influenza del classico e del Michelangiolesco, che vedonsi nell'affresco di Noè ed in quello di Giacobbe, si riscontrano anco in questo affresco del Roveto ardente. Eppure in niun altro l'impronta dello stile proprio di Raffaello e del suo genio si manifesta meglio che in questo, dove troviamo un fare largo e grandioso unito a molta semplicità ed eleganza di forme. Alcuni critici moderni hanno spesso riprovato più che ammirato questi dipinti della Camera dell'Eliodoro; ma la causa di ciò può forse trovarsi nello stato in cui le pitture sono ridotte, anzichè nelle pitture stesse. In nessuno dei suoi precedenti lavori mostrò Raffaello maggior larghezza ed abilità nel dipingere a fresco, unite a vaghezza, trasparenza ed armonia di colorito, come possiamo vedere in quelle parti che non ebbero a subire alterazioni. I particolari e gli accessorii sono subordinati all'insieme: belli i contorni ed ottima ne è la modella-

[1] Esodo, cap. III, versetti 2, 6, 7, 8.

zione.[1] I predecessori di Giulio II avevano avuto dapprima costume di favorire le arti, arricchendo le basiliche di mosaici e dipinti con soggetti sacri, e più tardi i loro palazzi con illustrazioni delle vittorie della Chiesa, in cui la potenza del Pontefice fosse rappresentata. Giulio II agognò a qualche cosa di più. Volle far trattare argomenti che illustrassero la sua irresistibile onnipotenza, sotto il trasparente velo delle vecchie leggende. Così suggerì a Raffaello di rappresentare la sicurezza ed inviolabilità del potere temporale, in una scena storica che rappresentasse i trionfi presenti, o prossimi, delle armi del Pontefice regnante.

La leggenda di Eliodoro, quale è riferita dall'Apocrifo, era un eccellente mezzo a questo scopo; e Raffaello la seppe sì bene rappresentare, che ogni parte dell'affresco spiega e commenta l'intendimento dello scrittore ebreo.

Il tempio di Gerusalemme è rappresentato in forma di una basilica a croce greca. Nel presbiterio, Onia vestito con gli abiti di gran sacerdote, inginocchiato dinanzi all'altare, invoca colle mani giunte la disfatta dei nemici. Il candelabro dalle sette braccia posto di fronte, dinanzi all'Arca, e alcune lampade accese, nelle navate laterali, rischiarano la scena e gettano una mite luce sui sacerdoti di Aronne, che trovansi dietro ad Onia. Alla destra del quale, sempre in vicinanza al presbiterio, vedonsi due altri sacerdoti coperti da larghe vesti, il primo dei quali di profilo,

[1] Carlo Maratta ridipinse tutti i fondi. Il forte contrasto della tinta opaca e pesante dell'azzurro colla pittura di Raffaello, ed i contorni esterni delle figure, i quali vengono in tal guisa a comparire alquanto crudi, nonchè i parziali ritocchi tolgono molto al carattere originale, e producono a prima vista uno sgradevole effetto.

Tavola XV.

con lunghi e folti capelli e colle braccia incrociate al petto, si spinge alquanto innanzi; ed il secondo avvolto nell' ampio manto e col capo coperto da un drappo, volge al primo, animato, la testa e lo sguardo. Dinanzi a questi vedesi uno del popolo ebreo, che, mosso da curiosità, è salito sullo zoccolo del basamento di una colonna, e tenendosi a quella abbracciato, si spinge innanzi colla testa, per osservare il sommo sacerdote che sta pregando in ginocchio presso l' altare: un altro che, come il compagno, ha vesti e forme di popolano, sta inginocchiato sul plinto, afferrandosi al primo per salir sopra. Nel frattempo terribili avvenimenti succedono. Da questo lato, in vicinanza, stanno le donne di Gerusalemme osservando, attonite, i predoni che dall' altro lato, mentre portano via i tesori dal tempio, sono improvvisamente arrestati da una potenza sovrumana. Eliodoro vestito da guerriero e col capo coperto da una specie di turbante, è caduto al suolo, e colla mano del braccio sinistro allungato si appoggia al marmoreo pavimento, mentre coll' altra sollevata tenendosi forte alla lunga asta della lancia, tenta di rialzarsi. Un vaso ripieno di monete d' oro rovesciato a terra, sta presso di lui. Un guerriero celeste portato da un gagliardo destriero, coperto di un' armatura d' oro, e coll' elmo piumato in capo, munita la destra d' una poderosa mazza, è in atto di colpire Eliodoro, mentre il cavallo, pieno di vita e di forza, sollevando le gambe dinanzi, sta per piombargli addosso. Due messaggeri celesti accorrono al fianco del guerriero, sospinti da un impulso sovrannaturale, minacciosi, e colle verghe in mano pur diretti contro Eliodoro. Dall' altro lato, presso di questo, due guardie del suo seguito, l' una in piedi e l' altra incurvata in atto

di brandire la spada, si rivolgono spaventate a quella celeste apparizione. Seguono coloro che portano via gli oggetti rubati, tra i quali si nota uno che con molta forza sostiene sulle spalle, colle braccia alzate, una gran cassa. Dall'altro lato, tra le donne che trovansi nel gruppo a questo di contro, vedesi la prima genuflessa, che, rivolta all'altare, volge con pronta e concitata azione la testa e lo sguardo animato ad osservare Eliodoro gettato a terra. In vicinanza, una seconda pure in ginocchio, rivolta colla testa verso le altre donne, tiene stretti tra le braccia due fanciulli spaventati da quella scena di terrore. La vicina alza la testa verso il cielo. Seguono tre altre in piedi: le due prime additano con gioia concitata la disfatta dei saccheggiatori del tempio, mentre la vicina, presa da spavento, si ritira alquanto indietro. Nel mezzo di questo gruppo appare la severa figura di Giulio II portato nella sedia gestatoria da quattro sediari ed accompagnato da un segretario, vestiti dei costumi pittoreschi del tempo. Papa Giulio colla testa di profilo, colle braccia e le mani appoggiate ai braccioli della sedia, e con lo sguardo minaccioso rivolto ad Eliodoro, pare che dica: « Così periranno tutti i nemici della Chiesa! »

I due sediari che, posti dinanzi, portano la sedia gestatoria, sono indicati come i ritratti, il primo di Marcantonio Raimondi, l'altro di Giulio Romano.[1] Questi ritratti son riprodotti dal Vasari nelle vite di quei due artefici.[2] La figura sul davanti di que-

[1] Vasari, vol. IX, pag. 299 dice: « Nelle camere fu Marcanto-
» nio, essendo giovane, ritratto da Raffaello in uno di quei pala-
» frenieri che portano papa Julio secondo. »

[2] Del ritratto di Marcantonio Raimondi si può vedere l'incisione nel vol. IX del Vasari, pag. 256; e di quello di Giulio Romano nel vol. X, pag. 87.

sti è Pietro de' Foliari cremonese, segretario dei memoriali.[1]

Oltre ogni dire è bella la distribuzione (a guisa di semicerchio) dei gruppi e delle figure, in maniera da permettere di vedere e comprendere lo svolgimento di questo dramma in ogni sua parte. Nel mezzo ammirasi la serenità del sommo sacerdote che sta pregando presso l' altare; la fiducia nel soccorso celeste delle persone che lo circondano; l' energica azione del Papa; la calma delle persone del suo seguito e l' animato atteggiamento delle donne, che fanno bel contrapposto con lo spavento dell' Eliodoro atterrato dai messi celesti, e con lo scompiglio pauroso dei predoni del tempio messi in fuga, come vedesi dall' altro lato. Le diverse azioni e gli incidenti, la vita, la forza e la diversità del carattere delle persone, sono convenientemente rappresentati. In questa scena così bene disposta, le figure che trovansi sul davanti sono illuminate dalla luce che viene dall'alto: il sommo sacerdote e le persone che stanno a lui d' intorno sono rischiarate dalla luce delle lampade e dei candelabri, mentre le navate laterali sono quasi avvolte nell' oscurità. Se per questo effetto di luce e di ombre si può credere che Raffaello si sia inspirato alle opere di Pietro della Francesca, sembra pure che con la consueta sua perspicacia si sia ricordato non solo delle belle composizioni, ma anche dei gruppi dei ritratti che aveva veduti nei capolavori di Domenico Ghirlandaio a Firenze, sia a Santa Trinita come a Santa Maria Novella. A quelle belle reminiscenze egli seppe riunire lo studio del classico, a cui anco il Ghirlandaio era ricorso prima di Raffaello. Nè queste

[1] Nel foglio che tiene in una mano leggesi. « Io Petro de Foliariis Cremonens. »

sono le sole fonti alle quali, anche in questo affresco, attinse Raffaello.

Molti critici hanno accusato l' Urbinate di aver seguìto in questo dipinto la maniera di Michelangiolo. Ma, più che alle opere di Michelangiolo, a noi sembra che Raffaello siasi ispirato al bassorilievo antico del Meleagro in Campidoglio, al capitano ferito nella battaglia d'Anghiari di Leonardo. Invertendo infatti la figura di Meleagro, si hanno il corpo supino e la testa e la gamba sinistra di Eliodoro. La lancia con cui il cacciatore greco sorregge la sua persona disequilibrata, è sostituita dall'asta a cui Eliodoro si appoggia per rialzarsi. Ma con la inversione Raffaello fu costretto a cambiare l' atteggiamento delle braccia e delle mani. Così pure si osserva come egli abbia attinto anche da Leonardo: infatti se si eccettuano le lievi varianti nella piega della gamba destra e nell' azione della mano sinistra, e si elimina il movimento del braccio destro, vedesi agevolmente quanto questa figura dell' Eliodoro rammenti quella del capitano ferito di Leonardo.

In questa composizione di Raffaello degna della più alta ammirazione, si riconosce che la sua vigile direzione nell' eseguire la pittura, non fu però sufficiente a celare il lavoro degli assistenti; giacchè egli non riuscì a nascondere l' ardimentosa, ma alquanto cruda esecuzione di Giulio Romano, nè il vago colorito ed il trattamento alquanto diverso di talune parti, che a noi pare siano da attribuirsi a Giovanni da Udine. Apparterrebbe a Giulio Romano il lato destro dell' affresco ove trovasi l'Eliodoro colle figure che gli stanno d'intorno, compresi i messaggeri celesti, e dall' altro lato le figure del Papa, dei sediari e le altre del seguito; mentre siamo invece di-

sposti a credere che Giovanni da Udine abbia lavorato nei gruppi delle donne che stanno dinanzi al Pontefice. La maniera di Giulio Romano riconoscesi facilmente nella durezza dei contorni, nel tono rossastro delle carni e nei forti contrasti delle luci con le ombre scure ed opache, nella pesantezza e nel soverchio sviluppo muscolare della forma umana ed equina. Nelle donne e nei putti invece fa contrasto colla maniera di Giulio Romano la soverchia vaghezza dei colori, e quel modo di rendere le forme che ricordano il fare dei pittori del Veneto, che abbiamo già altra volta notato parlando del ritratto di Papa Giulio attribuito a Raffaello, che trovasi nella Galleria Pitti di Firenze. [1]

[1] Cattivo è lo stato di conservazione di questo affresco. Esso è oscuro in molte parti, e specialmente nei gruppi alla destra di chi osserva. Ma, fra tutte, la figura di Eliodoro è la più deturpata. Un camino, la cui gola corre dietro la parete sulla quale questo soggetto è dipinto, produsse nei tempi passati molte deplorevoli fessure, una delle quali dal basso dell' affresco sale sino all' alto ove trovasi l' arca, dinanzi alla quale sta il sommo sacerdote, tagliando in due la gamba destra del primo messaggiero. Un ramo della stessa fenditura gira attorno a questo inviato celeste e gli deturpa il braccio, nella cui mano impugna le verghe. Taglia quindi la testa, la spalla, ed il braccio del secondo messo celeste, e continua passando sulla mazza del cavaliere. Dove minacciava di cadere l' intonaco, si cercò di riparare alla meglio per assicurarlo alla parete; ma il lavoro non fu fatto come dovevasi, e poi fu malamente restaurata la pittura con colori. Il panneggiamento svolazzante dell'Angelo che sta sul davanti, le ombreggiature del suo braccio sinistro, parte della gamba del cavaliero, come anche la metà inferiore delle gambe di dietro del cavallo, sono ridipinte. Nel gruppo di donne a sinistra, l' abito della figura più lontana è ritoccato. Gli stessi danni sono occorsi nel gruppo della madre coi fanciulli, nel quale i contorni e le luci principali sono quasi scomparsi. La bianca manica e il lembo turchino dell' abito della donna che volge il dorso allo spettatore, hanno quasi perduto il colore. È stato detto che il principal danno dell' affresco data dall' anno 1527, quando gli Spagnoli si acquartierarono nella Camera dopo il sacco del Vaticano. I fuochi che essi fecero nel camino sotto la figura di Eliodoro, furono la principal cagione

Di questo affresco è stato detto che per il tono vigoroso ond'è eseguito, dimostra la tendenza passeggiera che Raffaello sentiva in quel tempo, d'imitare il colorito di Giorgione. [1] Non ci troviamo disposti a convenire in una tale asserzione, poichè siamo invece inclinati a credere che l' esecuzione di questo affresco sia in gran parte dovuta alla mano degli scolari. L' elemento veneziano che abbiamo avvertito in talune parti, lungi per noi dal mostrare la maniera propria del maestro, mostra invece quella d' un assistente che a noi pare possa essere Giovanni da Udine. Raffaello non era ignaro del contrasto che la collaborazione di Giulio e di Giovanni avrebbe prodotto; e la traccia del suo pennello riappare qua e là ad accomodare, dar vita, e mettere in accordo le discordanze dei suoi scolari ed aiuti.

Raffaello fu forse indotto a ricorrere a' suoi scolari più nella dipintura di questo soggetto che in quelli eseguiti per lo innanzi, pressato come era dal pontefice, il quale, probabilmente, mal presentiva della sua salute, e già avvertiva i prodromi di quel male che presto lo avrebbe condotto al sepolcro; e forse fu questa necessità di presto condurre a fine le pitture di quella stanza, che lo spinse ad affidare, in gran parte, l' esecuzione dell'affresco dell'Eliodoro ai discepoli, sotto la sua direzione e mettendoci la mano ove lo credette necessario. Non fu così però dell' altro

delle fenditure e della scrostatura che Carlo Maratta fu poi chiamato a raccomodare. Noi però pensiamo che altri restauri abbia sofferto questo affresco, perchè non possiamo credere che sotto la direzione del Maratta siasi così malamente assicurato quella parte dell' intonaco di cui sopra si è parlato, nè che a lui debbasi il restauro a colori che vediamo in essa.

[1] Passavant, *Raphaël,* op. cit., vol. I, pag. 160, vol. II, pag. 131.

dipinto col miracolo di Bolsena, il quale è condotto quasi interamente dalla mano del maestro.

Questo affresco può considerarsi non solo come uno splendido componimento, ma anche come una notevole manifestazione della potenza artistica del maestro. Sopra qualunque altro lavoro della Camera per la perfezione del colorito, del pari si distingue per la purezza e la finitezza del modellato, non meno che per la sottigliezza con cui la vita e la varia natura e le forme di ciascuna figura, sono rappresentate. La mano di Raffaello si vede da capo a fondo su tutti i gruppi, all' infuori di quello delle donne nel lato sinistro della pittura, che forse il maestro ebbe appena il tempo di ripassare. Il grande stile delle opere del Ghirlandaio è il solo che qui predomina, unito alle altre qualità tutte proprie dell' Urbinate. Completamente spogliato di ogni reminiscenza della Cappella Sistina, e tutto intento a risvegliare i suoi ricordi di Firenze, egli riuscì tanto egregiamente ad infondere la dignità e la grandezza dell' illustre suo precursore toscano nei ritratti del Papa, dei cardinali, degli stessi portatori e delle guardie, ginocchioni attorno alla sedia gestatoria presso i gradini che mettono all' altare, da potersi dire questa la più nobile manifestazione di quell'arte che si ammira nei gruppi di Domenico Ghirlandaio. Il lavoro di Raffaello sorpassa quello del maestro di Michelangelo per tutta la distanza che corre fra un artista del XVI ed uno del XV secolo. La larghezza del trattamento, la bella e spaziosa distribuzione delle luci e delle ombre di questo affresco, non possono compararsi fra le opere dei predecessori di Raffaello, che a quelle di Masaccio o a quelle del Ghirlandaio. Ma ai pregi di quei maestri toscani egli aggiunge una perfetta esecuzione;

forme più naturali, un più giusto equilibrio di luce brillante e di ombra, vigorose e trasparenti, magistralmente bilanciate tra loro. Ammirabile non meno è l'armonia dei colori e l'atmosfera così bene degradata, che serpeggia in quello spazio in cui par che si muovano tutte quelle figure in modi diversi e naturali, colpite dal prodigio: ed anco la gradazione delle tinte è disposta con tanta abilità, che le principali figure e quelle che stanno in piedi o in ginocchio sui gradini da ambo i lati, spiccano luminose sul fondo scuro di un banco, che gira all'intorno del sacerdote officiante; mentre quelle nella parte più bassa, staccano sopra la tinta neutra delle due scalinate di marmo, che mettono all'altare.

Una vecchia leggenda del XIII secolo narra di una miracolosa apparizione del sangue di Cristo nell'ostia, che un prete senza fede ebbe dinanzi all'altare di Santa Cristina a Bolsena.[1] Il Pontefice che in quel tempo occupava la sedia di San Pietro era Urbano IV; ma Giulio stimò meglio sostituire la sua persona a quella di Urbano. Nel primo schizzo per questa composizione che abbiamo ricordato ad Oxford, la scena è disposta in senso inverso. In questa composizione di Oxford, il papa che prega è, come abbiamo veduto, inginocchiato davanti all'altare, ma in posto più basso: in vicinanza assistono quelli del suo seguito, e dall'altro lato alcune figure stanno osservando la cerimonia; ma Raffaello non v'introdusse, come già si disse, neppure il gruppo delle figure attorno alla sedia gestatoria.

[1] Questo soggetto del miracolo di Bolsena trovasi tra i dipinti che nel 1364 fece il pittore Ugolino nella cappella del Santissimo Corporale nel Duomo di Orvieto. Vedi il nostro vol. IV, pag. 39.

Nell' affresco invece dipinse un banco, od inginocchiatoio, posto sul piano superiore nel centro della crociera, il quale gira intorno all' altare, e variò anco la forma dell' architettura del tempio, di bella prospettiva, nel fondo della quale, dall' arco della porta e dal finestrone, si scorge il cielo coperto in parte dalle nubi. Papa Giulio a cui forse non piacque il luogo da prima assegnatogli, figura ora sulla stessa piattaforma ed allo stesso livello di faccia all' altare col sacerdote che sta celebrando la Messa. Manifesto è il miracolo, dacchè sull' ostia che tiene il sacerdote colla mano sinistra dinanzi a sè, vedesi impressa col sangue la croce, la quale si ripete nel candido pannolino che tiene nell' altra mano. Il volto del celebrante è calmo, ma contrito e vinto. Lo stupore degli astanti cresce via via quanto più essi sono lontani dall'altare. Dietro al sacerdote officiante sta l'assistente genuflesso, sorpreso nel vedere il novo prodigio, ed esprime lo stupore sì nei tratti della faccia come nel movimento. Sui gradini, dietro al sacerdote e agli assistenti, nella parte di sotto in vicinanza alla scalinata, e da questo stesso lato a fianco della finestra, molte altre figure di ambo i sessi e di varia età esprimono con animati atteggiamenti l' eccitazione e la sorpresa che provano: fra questi, la donna sul davanti ritta sui piedi, colla testa e la mano del braccio sinistro sollevate, e lo sguardo rivolto all' altare, mentre tiene l' altra mano al seno, è una figura piena di sentimento e tutta compresa di meraviglia. Fa questa bel contrasto col calmo atteggiamento delle madri che, sedute sul pavimento a lei dappresso, attendono ai loro fanciulli quasi ignare dell' avvenimento. Nel piano superiore vedonsi due uomini appoggiati al parapetto del banco; il primo de' quali con azione animata, volto colla te-

sta al compagno, cacciandosi innanzi colla persona, accenna ad esso il miracolo. Dall' altro lato sta Giulio II inginocchiato dinanzi all' altare di contro al sacerdote, colle braccia appoggiate al cuscino e le mani giunte, fissando vivamente lo sguardo nel sacerdote. Il suo aspetto è severo e grandioso, e mostra più età che nell' altro suo ritratto nell' affresco dell' Eliodoro: l'ossatura ed i muscoli del volto esprimono pure forza e ferma volontà, e par quasi un formidabile vecchio leone conscio della propria potenza, cui niuno oserà mai opporsi. I due cardinali e i due prelati che stanno sui gradini, dietro al pontefice, sono pure ritratti maravigliosi, tra cui è facile riconoscere, nel più vecchio, Raffaello Riario, il decano del Sacro Collegio, il quale colle mani incrociate al petto, scruta con occhio quasi minaccioso il sacerdote che tiene in mano l' ostia, [1] mentre il vicino, colle mani giunte a preghiera, coll'aspetto tranquillo e colla testa alquanto sollevata, sta osservando esso pure il prodigio, a cui sono ugualmente rivolti i due altri del seguito, che trovansi dietro di questi, sui gradini. La composizione è abilmente completata dal gruppo delle guardie svizzere e dei portatori, inginocchiati attorno alla sedia gestatoria, disposti a destra sul davanti in vicinanza della scala, e di riscontro alle donne che trovansi dall'altro lato della finestra. I ricchi e sfarzosi costumi e le armi che portano, rendono interessante più che mai questo

[1] Vasari, vol. VIII, pag. 25. De Grassis, *Diarium MS.* anno 1512. Questo cardinale Riario è ben noto per l' odio che portò ai Medici contro i quali ordì due congiure. Carlo Fea nelle *Notizie intorno Raffaello Sanzio di Urbino;* Roma 1822, pag. 83, pubblicò alcuni documenti intorno alla congiura contro Leone X, e sono l' atto del processo dei congiurati nel Concistoro del 22 giugno 1517, e la promessa di Agostino Chigi di pagare al Papa Leone X, per conto del cardinal Riario, la somma di ducati 50,000.

gruppo di ritratti cavati dal vero di persone di varia età e di aspetto diverso. Il primo con lunghi capelli e quasi con aria compiacente, tiene la testa sollevata verso il celebrante. Quello che gli sta vicino, osserva pure con certa gravità dallo stesso lato e, con la mano abbassata, tiene la spada coperta dal fodero. Dei due che seguono, quello che porta un' elegante berretta aderente alla testa, volge lo sguardo verso lo spettatore, quasi ignaro di ciò che accade. Il suo compagno dai lunghi e ricciuti capelli si spinge alquanto avanti, fissando forte lo sguardo verso il sacerdote. L' ultimo, di aspetto tutto soldatesco, colla testa sollevata, sta osservando attonito il prodigio. Qui tutto dimostra, tanto nei caratteri, quanto nelle fattezze, nelle forme, nell' espressione, e nei movimenti diversi e ben appropriati alla condizione di ciascun personaggio, esser questi ritratti lavoro pregevolissimo della grande arte dell'Urbinate, come lo sono pure quelli del Pontefice, dei cardinali e dei prelati che gli fanno seguito.

Ma anco come colorito, questo affresco è condotto con tutto il sapere e la maestria propria del grande artefice. Non così forse può dirsi riguardo alla tecnica esecuzione dell' elegante gruppo delle donne dall' altro lato della finestra. Nelle tinte gaie, nel disegno e nelle forme di questa parte dell' affresco, può travedersi la cooperazione dello stesso aiuto che partecipò all' esecuzione del gruppo delle donne nell'Eliodoro, e che noi pensiamo possa essere Giovanni da Udine, il cui lavoro fu ripassato ed accomodato qui pure dalla mano del maestro, per metterlo in accordo col rimanente dell' opera. [1]

[1] Questo affresco ha subìto alcuni ritocchi, di cui vedonsi traccie nei gruppi di sinistra, e specialmente in quello delle donne sedute sul pavimento. Anche il prete officiante, i due uomini che

Due finte tabelle fra la decorazione nello spessore della vòlta del muro della finestra, sotto questo affresco del miracolo di Bolsena, indicano che Raffaello finì l'opera il primo di novembre 1512.[1]

Se egli ora fossesi accinto a dipingere l'Attila, o fosse occupato in altri lavori, non è ben noto; ma noi siamo disposti a credere che in questo tempo si disponesse alla esecuzione di quei dipinti che il Papa gli avea permesso di fare per qualche dignitario della sua Corte, o per qualche altro personaggio o principe che fosse.

Raffaello avea per un anno e più lavorato attorno alla tavola detta la Madonna di Fuligno, che dovea decorare la chiesa di Santa Maria in Aracoeli a Roma. Giulio II avevagli dato il permesso di dipingerla per Sigismondo Conti,[2] ed il Conti deve aver seduto dinanzi a Raffaello per il proprio ritratto, che sta pregando dinanzi alla Madonna.[3] Ma quando il prelato morì, addì 23 febbraio 1512,[4] Raffaello non

guardano dal parapetto del banco e l'architettura della parte che sovrasta costoro, sono ritoccati.

[1] In una leggesi:

JVLIVS II.
LIGVR. PONT.
MAX.

E nell'altra:

ANN. CHRIST.
MDXII.
PONTIFICAT. SVI VIII.

[2] Il Vasari, vol. VIII, pag. 23, ci racconta, che Raffaello « stimolato da' prieghi d' un cameriere di papa Giulio, dipinse la tavola dell' altar maggiore dell'Aracoeli. » La nota 2 nella stessa pagina ci fa conoscere, che Sigismondo Conti, letterato di Foligno, era segretario del Papa, o camerier segreto, che in quel tempo voleva dir lo stesso.

[3] Il carattere di questo ritratto è tale, da far ritenere che sia preso dal vero.

[4] Fea Carlo, *Nuova Descrizione;* Roma 1819, pag. 72. Lo stesso, *Notizie,* op. cit., pag. 15; Vasari, vol. VIII, pag. 23; e Comolli, *Note alla Vita di Raffaello dell' Anonimo,* in foglio; Roma 1791, pag. 41.

aveva probabilmente ancora condotto a termine l'opera, e gli eredi del Conti avranno insistito per il sollecito compimento di un capolavoro che doveva lusingare il loro amor proprio, poichè usciva dalle mani di uno dei più illustri pittori del tempo.

Se per la Camera dell' Eliodoro Raffaello aveva dovuto ricorrere all' opera degli scolari ed aiuti, molto più l' avrà fatto quando pose mano ai lavori non commessigli dal Pontefice, pei quali i committenti gli avranno fatto premure forse più ancora del Papa stesso. Egli quindi avrà chiamato anche altri aiuti, oltre quelli che aveva, a coadiuvarlo nella esecuzione dei lavori; ed uno o forse più di costoro, avranno lavorato con lui nella tavola della Madonna di Foligno.

Il Conti fu un prelato al quale dovè Raffaello prestar volentieri l' opera sua, poichè il padre di lui, Giovanni Santi, lo aveva menzionato con onore nella dedicatoria a Guidobaldo di Urbino della sua Cronaca rimata.[1]

Quel prelato usava attribuire alla diretta protezione del cielo, lo scampo del pericolo da lui corso per un proiettile caduto sopra la sua casa di campagna, seguito durante l' assedio di Foligno, e volle rammemorare il fatto come cosa miracolosa. Commise quindi a Raffaello di rappresentarlo sotto il patronato di varii santi, al cospetto della Vergine Maria. Ed infatti il prelato è veduto da un lato e di profilo, nel mezzo della campagna, sul davanti, genuflesso e rivolto alla Vergine colle mani giunte a preghiera, mentre il proiettile da cui fu salvo, vedesi nell' atto di cadere sulla casa dal Conti abitata, che scorgesi nel fondo

[1] Vedi per questa dedicatoria, Gaye, *Carteggio*, I, pag. 349, e Passavant, op. cit., vol. I, pagg. 418-429.

del quadro, in vicinanza di Foligno. Sotto alle nubi su cui posa i piedi la Vergine, si delinea attorno al paese un arcobaleno. Che sia cessata ormai la burrasca, lo mostrano anche il colore fresco ed argentino del verdeggiante paese, ed il cielo rasserenato; allusione forse questa al pericolo corso dal prelato, il quale ringrazia la Vergine col Divino Fanciullo della grazia ottenuta. Indossa il Conti la veste rossa della sua carica alla Corte pontificia, col bavero che gli copre le spalle ed il cappuccio, l'uno e l'altro foderati di pelle bianca. La veste è aperta ai lati in modo da lasciar adito al passaggio delle braccia, coperte queste dalle sotto maniche dell' abito scuro. Il viso è magro ed ossuto, di persona attempata: le mani sono modellate a larghi e spaziosi piani. In vicinanza trovasi San Girolamo ritto in piedi, vestito del suo abito di Cardinale, con accanto il leone. Egli posa la mano sinistra sulla testa del prelato ed ha l' altro braccio allungato e la mano aperta, mentre con la testa è rivolto al cielo in atto di raccomandare il Conti alla Vergine con uno sguardo di intensa pietà, che traluce dagli occhi cerulei profondamente incavati sotto i cigli spessi e crespi. La figura del santo con quella folta e lunga barba che fa bel contrasto con la scarsezza dei capelli, che vedonsi qua e là attorno allo spazioso cranio, mostra quel carattere veramente grandioso che gli è proprio. La visione a cui mirano il Conti ed il suo Santo patrono, rappresenta la Vergine in un cerchio di luce, circondata da molti angioletti che con graziosa azione si muovono all' intorno tra le nubi. Siede essa con molto garbo sulle nubi, ove s'appoggia pur con i piedi, tenendo la gamba destra allungata e l'altra alquanto piegata; indossa la solita veste di color rosso, ed il manto azzurro, che dalle spalle scendendo

elegantemente ai lati, gira attorno alle gambe, lascia vedere in vicinanza dei nudi piedi la veste rossa. I biondi capelli sono in parte nascosti da un drappo verdastro. Volge essa bellamente la testa e gli occhi e quasi in modo sorridente, verso il Conti: colla mano sinistra regge sotto l'ascella il divino Fanciullo, e colle dita dell' altra mano tiene la fascia che lo cinge a metà della vita. Allunga questi la gamba sinistra appoggiando il piede sulle nubi, e tiene l' altro piede colla gamba piegata sulla coscia della madre, con molta leggiadria girando il corpo dal lato opposto. Colla mano del braccio destro sollevato e coll' altra abbassata, trae a sè il drappo che dalla testa della Vergine ricade a lei dietro alle spalle, e piegando alquanto il capo dall' altra parte, rivolge lo sguardo compiacente all'angelo che sta sotto, nel mezzo e sul davanti del quadro. Questo angelo veduto di fronte, tiene colle mani una tabelletta e rivolge al cielo la testa e lo sguardo amoroso. Precursori di quest' angelo sono, come abbiam detto, quelli che stanno sul davanti del trono nella pittura della Madonna del Baldacchino a Firenze e tengono un rotolo spiegato nelle mani. Ma questo angelo di Roma, assume naturalmente forme più grandiose, a somiglianza degli angeli della volta nella camera della Segnatura, ma più ancora degli angeli e dei fanciulli che abbiamo veduto nella camera detta dell' Eliodoro. Dall' altro lato, a riscontro del Conti e del San Girolamo, avvi San Francesco di profilo ed in ginocchio, vestito colla solita tonaca grigia. Tiene nella mano sinistra sollevata una piccola croce, mentre nell' altra abbassata ed aperta mostra la Stimmata. È questi rivolto colla testa e lo sguardo, come fosse rapito in estasi, verso la Vergine ed il Bambino. In vicinanza sta San Giovanni Battista, ritto

in piedi, coperto in parte dalla pelle e dal manto rosso: colla mano del sinistro braccio piegato tiene l'asta della croce di giunco che poggia in terra; la testa ha coperta di folti ed alquanto incolti capelli, ed il mento dalla barba. È rivolto verso lo spettatore ed accenna coll'indice della mano destra il Salvatore. Nel fondo del quadro veggonsi in lontananza alcuni pastori col loro gregge, ed un contadino con la giumenta che si avvia verso il paese.

Là Vergine ed il Bambino furono senza dubbio dipinti dal maestro contemporaneamente alla vòlta della seconda Camera, e fors' anco mentre si stava dipingendo l' affresco dell' Eliodoro. Che se la forma ed il movimento del Salvatore ci richiamano l' azione di quello nel tondo di Michelangelo negli Uffizi, esso ha anche quel tipo, quelle forme piacenti, che vediamo sempre nei putti e negli angeli dell' Urbinate, e quei caratteri, come già si notò, che riscontransi negli angeli e nei putti della Camera dell' Eliodoro, e fra quelli, più di tutti ci ricorda il movimento, il tipo e le forme del fanciullo Cam nella apparizione dell'Eterno a Noè, che abbiamo ricordata parlando degli affreschi della vòlta. Il Conti è pure una figura piena di verità e naturalezza, e deve essere un ritratto somigliantissimo: ha quello stesso colorito brillante e vivace, unito a forza e vigoria di modellazione a larghi e spaziosi piani, con tinte ben fuse e degradanti tra loro in modo da dare un giusto rilievo alle figure e l' impronta del vero, che son tutte qualità che abbiamo pur riscontrate anco nel gruppo delle guardie e dei portatori inginocchiati attorno alla sedia gestatoria, nell' affresco della Messa di Bolsena. La maniera nobilissima con la quale Raffaello ha eseguito questi ritratti, non è altro che lo sviluppo di quell' arte che egli aveva già

iniziata dipingendo la Camera della Segnatura nei ritratti di Papa Giulio e dei Cardinali Medici, Farnese e Del Monte, e che, come appresso vedremo, seppe condurre a perfezione nell' affresco dell' Attila e, più tardi, nella tavola di Leone X coi cardinali, che trovasi nella Galleria Pitti.

Tanto nel miracolo di Bolsena, quanto in quella tavola, tutto mostra la potenza artistica del pittore. Non possiamo però lodare ogni singola parte ugualmente: le figure, per esempio, del Battista e del San Francesco, non riuniscono pari bellezza e mostrano anzi un trattamento molto inferiore. Il paese per quanto brillante e potente nel colore, ha quell'iride gaia e vivace, quelle pennellate ricche di tinta e quelle ombre alquanto pesanti, che ci fanno pensare alla maniera dei pittori della Scuola Ferrarese.

Ferrara fu la città nativa dei fratelli Battista e Dosso Dossi, i quali entrambi, come insegnano non dubbie autorità, furono in diversi periodi al servizio di Raffaello. Nel *Dialogo della pittura*, Lodovico Dolce fa dire all' Aretino, che uno dei Dossi imparò l' arte sua da Raffaello a Roma, e l' altro da Tiziano a Venezia.[1] E il Paulucci, l' inviato di Ferrara al Vaticano, in una lettera spedita ad Alfonso d' Este nel gennaio del 1520, scrive d' avere appreso dalla bocca del fratello di Dosso, che Raffaello, compiuta la Trasfigurazione pel Medici, avrebbe dato principio al quadro pel Duca; e Raffaello stesso in una conversazione avuta con l' inviato alcune settimane dopo, si dimostra in corrispondenza collo stesso Dosso, al quale dovea scrivere perchè lo scusasse presso il duca Alfonso.

[1] Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura;* Venezia 1557. Ristampa di Milano, in 12°, 1863, pag. 7.

Così in un' altra lettera dello stesso Paulucci in data dei 12 aprile 1520, abbiamo la notizia che Dosso doveva riferire al Duca che Raffaello non aveva in morte lasciato memoria dei ducati avuti, aveva bensì lasciati i modelli della pittura.

Da tutto ciò mi par che risulti chiaro che il Sanzio fosse coi Dossi anche in amicizia.[1]

Ed infatti quelle colline e quelle fabbriche che nel quadro della Madonna di Foligno si annidano tra gli alberi e la verdura della campagna boschiva, come il resto del paese, è così chiaramente nello stile dei Dossi da dar quasi certezza della presenza di Battista in Roma quale assistente dell' Urbinate nella collaborazione di questa tavola.[2]

Sarebbe difficile accertare se le figure di San Francesco e del Battista siano della stessa mano che dipinse il paese; ma è certo che anche queste non sono del puro stile proprio di Raffaello.

Il disegno meschino, il colorito alquanto pesante, la spalla ed il braccio destro del Battista difettosi, il suo sguardo poco animato, il tipo poco piacente, come pure quello alquanto volgare di San Francesco; tutto ciò unito ad una certa povertà di forme, mostra la collaborazione di un aiuto. Il Vasari che vide

[1] Campori, *Notizie inedite di Raffaello di Urbino*, in 4°; Modena, 1863, pag. 29-30. Il Baruffaldi, nella sua vita di Dosso dice, che questo artista fu per sei anni a Roma; *Vite de' Pittori Ferraresi*, I, pag. 251. Il Lomazzo (*Trattato*, op. cit., 474) menziona il Dossi specialmente come abile artista di paesi « con fulmini ed arcobaleni. »

[2] La presenza di Dosso in Mantova nel 1512, è provata da un pagamento di 30 ducati, correspettivo di pitture eseguite per i Gonzaga. (D'Arco, *Delle Arti e degli Artefici di Mantua*, in foglio; Mantova, 1857, vol. II, pag. 79.) Egli ricomparisce a Ferrara nel 1520, dopo essere stato probabilmente in Roma fra le dette due date (Campori, op. cit.).

la pittura sull' altar maggiore di Santa Maria in Aracoeli, non trova sufficienti parole ad esprimere la sua ammirazione,[1] e i duchi di Ferrara, Francesco I ed Alfonso IV, invano tentarono più volte, tra il 1650 e il 1660, di comprare questo quadro;[2] il quale ora,

[1] Vasari, vol. VIII, pag. 23-24.

[2] Museo Vaticano, n. 17. Tavola trasferita su tela, metri 3,2 per 1,94. Una nota al Raffaello del Comolli (op. cit., pag. 44) ci informa che suora Anna Conti nipote del prelato, tolse il quadro dall'Aracoeli e lo trasferì nel 1565 alla chiesa di Sant' Anna di Foligno. Portato a Parigi nel 1797, ivi fu trasferito in tela, e coloro che eseguirono questa operazione dicono che una delle mani di San Girolamo aveva un doppio contorno in due movimenti diversi. La testa di San Francesco, quando fu posta allo scoperto nella parte posteriore, era disegnata con linee differenti e con colori d' impasto diverso, sopra il contorno originale di Raffaello. La tavola, quando fu trasportata, era guasta e corrosa dai vermi: una lunga fessura correva dal centro dell' arco superiore al piede del Salvatore; il colorito era qua e là sollevato ed in parte venuto via a scaglie. I colori di vecchi restauri erano penetrati nelle fessure in vari luoghi. (Vedi il rapporto dei pittori e chimici Vincent e Taunay, e Guyton e Borthollet, nell' Appendice al *Raffaello* del Passavant, II, pag. 622-625, e Boucher-Desnoyer nella edizione parigina del *Raphäel* del Quatremère de Quincy, 1853, pag. 92). Il tempo ed i restauri hanno spostato qua e là il foco dei colori. Il turchino ed il rosso dell' abito della Vergine sono alterati ed in parte rinnovati, e così pure il braccio e la pelle del Battista, alcune parti dell' abito turchino di San Girolamo, la veste rossa e le maniche scure del Conti, come pure ed alcune parti del Bambino Gesù. Il gran tondo a forma di nimbo è tutto rinnovato. Il vano tentativo fatto dalla Corte di Ferrara per ottenere la pittura, è per disteso raccontato nelle *Notizie inedite* del Campori, pag. 37. L' abitudine prediletta di Raffaello di ricercare nel suo libro di disegni fatti negli anni innanzi, schizzi per la composizione delle nuove pitture, ha una novella prova nella figura del Bambino Gesù, che ricorre, invertito, in un disegno di Lilla appartenente ai primi tempi della dimora in Roma del pittore.

Lilla, Museo, n. 730; disegno a punta d' argento di metri 0,120 per 0,061. Nel centro del foglio, un gruppo della Vergine e del Bambino, e al disopra a destra, lo studio di un bambino in grembo alla madre. A sinistra, il solo Bambino, invertito, è quale vedesi nella Madonna di Foligno. Lo studio della Vergine e del Bambino appartenente al signor Henry Vaugan, che è probabilmente quello stesso già della Collezione del Re d' Olanda venduto nel 1850 (*Passavant*, II, pag. 538), è disegnato

dopo i danni sofferti ed il restauro, ha molto perduto del suo carattere originale, e quindi della sua primitiva bellezza. E noi crediamo che in parte debbasi a ciò attribuire, se i Santi Battista e Francesco sono di tanto inferiori al rimanente del dipinto. Con tutto ciò, da quanto è rimasto dell' originale, si può ancora conoscere come giustificate siano le lodi che ne fa il Vasari, e le pratiche per possederlo dei Duchi di Ferrara.

Durante l' esecuzione di questa tavola, Raffaello prese a fare altri dipinti di minore importanza, pei quali fu obbligato a servirsi ancor più che per lo passato dell' opera degli scolari. Tra le pitture che appartengono a questa categoria, annoverasi la Sacra Famiglia detta del Divino Amore, che trovasi nel Museo di Napoli, e la Madonna detta dell' Impannata, nel Palazzo Pitti a Firenze. Raffaello fece la prima di queste tavole per Lionello da Carpi, Signore di Meldola, congiunto di Alberto Pio, uomo di versatile ingegno, che fu alternativamente ai servigi di Massimiliano d' Austria e di Luigi XII e Francesco I di Francia. Lodovico Pio suo parente, fu uno dei cortigiani che figurarono nel libro del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione: suo figlio, Ridolfo Pio, divenne cardinale. Ci racconta il Vasari d' aver veduto in Roma

a matita nera e col bianco sopra carta turchina: misura pollici 15 3/4 in altezza, per 10 1/2, e sembra una copia fatta dalla stampa di Marcantonio; Bartsch, n. 52 e 53.

Nella bella stampa di Marcantonio, la Vergine non ha la stessa attitudine della Madonna nel dipinto. Sorregge il Bambino che sta dritto alla sua destra sulle nubi, mentre quattro angioli scherzano all' intorno pur fra le nubi; Bartsch, n. 47.

La stessa stampa invertita (unica) appartenente all' Accademia di Düsseldorf, fu erroneamente attribuita a Raffaello, che per questa ragione fu arbitrariamente detto anche incisore. (Vedi Andrea Müller, *Notizie della Stampa di Düsseldorf*).

il dipinto, soggiungendo che più tardi doveva essere passato presso i suoi eredi. Questa tavola fu comprata col suo cartone dal cardinale Alessandro Farnese, che la lasciò nel 1624 ai suoi parenti di Parma.[1] La Vergine, seduta quasi di profilo, colle mani giunte a preghiera e col capo alcun poco inclinato, osserva con certa mestizia la croce che il giovanetto Battista presenta al fanciullo Gesù. Questi sta a cavalcioni sul ginocchio della gamba sinistra allungata della Madre, appoggia la persona e la mano sinistra all'altro ginocchio che la Vergine tiene piegato, mentre solleva l'altra mano, assistito dalla Santa Elisabetta (che trovasi presso di lui alla destra della Vergine, e vedesi a noi di fronte), la quale, presolo per il braccio, lo aiuta ad impartire la benedizione a San Giovannino. Questi con un ginocchio a terra, la mano sinistra piegata al seno, osserva con viva compiacenza il Salvatore, tenendo coll' altra mano dinanzi a Gesù la croce di giunco, che poggia sul terreno.[2]

La severa e dignitosa figura di Giuseppe avvolto nel manto, si presenta da un lato nel secondo piano, sulla soglia della porta, in atto di avanzarsi. Il fondo è formato da un edificio in parte rovinato, dalle aperture del quale scorgesi in lontananza un colle con una città, i cui edifizi ricordano quelli di Roma.

Questa Santa Famiglia riposa su rovine coperte in parte da verdura. È facile immaginare che cosa sarebbe

[1] Vasari, vol. VIII, pag. 30. Campori, *Raccolta di Cataloghi*, pag. 57, 61, 142, 214, 259. L' eredità dei Farnesi passando ai Borboni di Napoli, assicurò naturalmente a questi anco il possesso delle opere d' arte che erano a Parma.

[2] Il carattere, le forme, il movimento e l' espressione della testa con la bocca semiaperta, ci fanno pensare al San Giovannino, che abbiamo ricordato nella tavola della Bella Giardiniera nel Louvre.

potuto divenire questa pittura con un motivo così leggiadro, se avesse avuto Raffaello il tempo di poterla dipingere da sè; ma egli, dopo aver fatto lo schizzo della composizione, dovette certamente affidarne l' esecuzione ai suoi alunni. Per il disegno e per la tecnica esecuzione, questo dipinto mostra, a nostro parere, la maniera del più abile dei suoi scolari, quale era Giulio Romano, assistito forse questi pure alla sua volta da qualche altro degli aiuti del maestro. Il concetto di questo quadro, che ci ricorda in parte quello della Madonna di Casa d' Alba, e lo sviluppo delle forme, ci dicono che il dipinto appartiene a questo tempo della vita artistica di Raffaello.[1]

[1] Napoli. Sala di Raffaello, n. 20. Tavola di palmi 5, 3, 0 per 4, 3, 0. Non possiamo convenire nell' elogio che fa il Vasari di questo dipinto (vol. VII, pag. 30), dicendolo « miracolosissimo di colo- » rito e di bellezza singolare, atteso che egli è condotto di forza » e d' una vaghezza tanto leggiadra, che io non penso ch' e' si » possa far meglio; vedendosi nel viso della Nostra Donna una di- » vinità e nell' attitudine una modestia, che non è possibile mi- » gliorarla. Finse che ella a mani giunte adori il figliuolo che » le siede in su le gambe, facendo carezze a San Giovanni piccolo » fanciullo il quale lo adora, insieme con Santa Elisabetta e Giu- » seppe. » Abbiamo veduto invece che la Vergine pregando tiene gli occhi rivolti alla croce, da San Giovanni presentata al Salvatore, e che questi, assistito da Santa Elisabetta, sta benedicendo il Battista, mentre San Giuseppe si trova nel fondo del dipinto, da un lato, in atto di avvicinarsi pensieroso. Sia per questa non esatta descrizione del Vasari, sia per gli elogi che esso fa del bel colorito, si sarebbe quasi tentati a credere che intendesse parlare di qualche altro dipinto dell' Urbinate. Siamo persuasi però che con questa sua descrizione egli non ha fatto che commettere una inesattezza. Quanto poi agli elogi del colorito, essi ci sembrano fuori di posto, poichè la pittura, come già si disse, non mostra d' essere eseguita dalla mano del maestro. Ma quanto a questo modo di giudicare del Vasari (e non è il solo esempio), avremo occasione di discorrere laddove parleremo della tavola della Madonna dell' Impannata, che trovasi nella Galleria Pitti. Se in questa tavola di Napoli il concetto del Maestro, come si notò, è leggiadro, si riscontra però nella Vergine che la testa e tutta la parte superiore della figura, non sono in giusta proporzione

Bindo Altoviti, fu un banchiere fiorentino il quale in Roma passò la maggior parte della sua vita

col rimanente della persona. Appunto da ciò questa tavola è conosciuta anche sotto il nome di Vergine dalla coscia lunga. La testa, benchè piacevole, è alquanto meschina di forme. Il trattamento è franco, ma un po' ruvido; le ombre oscure plumbee e le luci troppo forti. La pittura è lavorata con molto corpo di colore, di modo che la superficie è screpolata in molte parti; caratteri questi che accennano alla mano di Giulio Romano.

Il cartone che, come la pittura, è venuto a far parte della Galleria di Napoli, è tanto manomesso e rattoppato in varie parti, ed anco rinnovato in alcuni luoghi, che a prima vista si direbbe non essere eseguito in quel tempo. Pure, osservandolo attentamente, ci pare di riconoscere, qua e là, la maniera di disegnare di Giulio Romano, il quale lo avrà fatto copiando la composizione da uno schizzo del maestro. Il cartone è eseguito con matita nera, e i lumi, come si può ancora vedere, erano rilevati col bianco. Dai segni che si scorgono nei contorni, si conosce che il disegno è stato calcato sull'imprimitura della tavola con una punta.

Inghilterra. In possesso del signor William Russell trovasi un frammento di cartone di questa Madonna, che fu esposto nel 1878 nella Galleria Grosvenor (non veduto dagli autori). Il Vasari avverte (IX, pag. 93), che la Vergine eseguita per Leonello da Carpi fu copiata da Innocenzo da Imola a Bologna. Margherita Gonzaga, terza moglie di Alfonso II di Ferrara, udendo nel 1584, che una copia della Madonna era in vendita nella Casa del cavalier Fiordibello di Modena, ne fece acquisto. (Campori, *Notizie inedite*, op. cit., pag. 34).

Pietroburgo, Galleria dell'Eremitaggio n. 42. La pittura dalla tavola fu portata su tela. Misura metri 1, 38 per 1, 17. Perviene dal Palazzo del Quirinale e dalla Collezione Malmaison. Questa pittura è opera di un discepolo o forse di un imitatore della maniera di Raffaello.

Altre copie sono le seguenti:

Roma, *Palazzo Borghese*, n. 24; tela. Fredda ma accurata copia, di cui la miglior parte è il Bambino Gesù.

Alnwich, dalla Collezione Camuccini di Roma. Buona copia dello stesso Giulio Romano o di uno de' suoi scolari.

Liverpool, *Istituto Reale* n. 79; debole copia attribuita a Innocenzo da Imola.

Dublino. *Galleria Nazionale*, n. 40. Tela di piedi 4, 7 per 3, 6 $^1/_2$. Supposta copia di Giulio Romano, ma è invece di un suo imitatore. Fu comprata a Roma nel 1856.

Belluno. Piccola tela proveniente da un monastero, passata poi nel palazzo Marini di Venezia, nella Collezione del conte

tutto intento al commercio e agli appalti del sale e delle Dogane, per mezzo dei quali accumulò una fortuna. Sebbene egli non vantasse nè l'autorità nè la colossale fortuna del Chigi, era però uno dei più eminenti uomini della classe a cui apparteneva. La fortuna della sua casa era stata iniziata da suo padre Antonio.[1] Il Palazzo Altoviti, benchè mal ridotto, vedevasi fino a pochi mesi fa sulla riva sinistra del Tevere, di contro al Castel Sant' Angelo. Pochi metri di strada e la lunghezza del ponte, separavano la casa del banchiere da quella di Raffaello. Il gusto del bello che egli aveva via via acquistato frequentando i pittori e gli scultori più illustri, forse gli fece nascer vaghezza di decorarsi artisticamente la casa.

Raffaello gli fece il ritratto, e ricevette la commissione per la tavola della Madonna detta dell'Impannata. Al tempo del Vasari, il Palazzo Altoviti aveva dei veri tesori d'arte, perchè oltre i dipinti del Sanzio, vedevasi anco un cartone per l' affresco della cappella Sistina, quello ove è raffigurato « Noè inebriato e schernito da uno de' figliuoli, e ricoperto le vergogne dagli altri due, » donato da Michelangelo a Bindo

Pistulario di Udine, e finalmente in possesso del signor Antonio Darin di Pelos nel Cadore. Il movimento di Santa Elisabetta è alquanto diverso da quello dell' originale di Napoli, come pure ne è diverso l' ornamento del capo. Ci manca il San Giuseppe, e differente affatto ne è il paesaggio. La composizione di questo dipinto corrisponde in tutto a quella della stampa di Marcantonio, detta la Madonna della Palma (Bartsch, n. 62), ch' egli fece da un disegno di Raffaello. Questa pittura, molto danneggiata, non mostra tuttavia i caratteri degli scolari di Raffaello: sembra piuttosto un lavoro di qualche pittore friulano del secolo XVII.

Caldonazzo, presso Trento. Nella chiesa di quel paese vedesi una buona copia, comperata in Roma e regalata a quella chiesa dal Canonico Trapp. Per altri esemplari, vedi Passavant, vol. II, pag. 22-3.

[1] Vedi Luigi Passerini, *Genealogia e storia della famiglia Altoviti;* Firenze, 1871, pag. 54 e seguenti.

Altoviti, [1] ed il busto in bronzo dello stesso Altoviti, tanto lodato da Michelangelo, eseguito da Benvenuto Cellini. [2] Ed inoltre per l'Altoviti aveva lavorato pure il Peruzzi, [3] e più tardi pure il Salviati ed il Vasari. [4]

Galleria Pitti. Madonna dell'Impannata.

Anco la Madonna dell'Impannata è una delle belle composizioni di Raffaello. Il disegno per questo dipinto trovasi nella Collezione Reale di Windsor. [5] Ma il colorito, come la tecnica esecuzione sono degli scolari. Sembra che il maestro, a causa delle sue molte occupazioni, non facesse, anche per questa tavola, che dirigere il lavoro durante la sua esecuzione, e alla fine lo ripassasse qua e là per mettere in accordo l'opera degli aiuti, imprimendovi, per quanto gli fu possibile, la sua maniera.

[1] Vedi Vasari, vol. XII, pag. 272.

[2] *La vita di Benvenuto Cellini, scritta da lui medesimo;* Firenze, Felice Le Monnier, 1852, pag. 434. Questo busto era nel Palazzo Altoviti in Roma.

[3] Fea, *Notizie intorno Raffaele*, op. cit., pag. 19.

[4] Vedi Vasari, vol. I, pag. 41, e di nuovo vol. XII, pag. 55-272. Parte degli affreschi del Vasari e del Salviati, ma molto mal ridotti, si potevano ancora vedere prima della demolizione di tutto il palazzo.

[5] Windsor, Collezione Reale. Disegno a punta d'argento ed a penna e terra d'ombra, lumeggiato di bianco sopra carta grigia. Misura pollici 8 1/4 per 5 3/4. In questo bel disegno, la figura che servì da modello per la Madonna e così quella della vecchia, sono quasi condotte a termine, mentre per il Putto non vedonsi indicati che i soli contorni; ed è appena tracciata la figura della giovane donna, la quale varia alquanto nel suo movimento da quello della figura nel dipinto. In questo disegno è più ritta della persona, e veduta di tre quarti. Eccettuata l'acconciatura del capo sul quale tiene un fazzoletto, si può conoscere che veste egualmente come nel dipinto. E come nel dipinto, sono vestite la vecchia e la Madonna. I loro lineamenti sono pure quelli che vediamo riprodotti in grande nella tavola. Si riconosce che questo grazioso motivo deve Raffaello averlo copiato dal vero. Il giovane Battista che trovasi nella tavola, manca nel disegno. Con questo disegno l'autore del Catalogo di Windsor, (Marvay, 1876, in foglio, pag. 81) registra anche uno studio a punta d'argento per il Bambino Gesù nella Collezione del conte Connestabile di Perugia.

Si direbbe che in questo dipinto Raffaello ebbe l'intenzione di destar nello spettatore l'idea dell'umile origine della famiglia di Giuseppe. Al regale splendore della Vergine del Diadema, è sostituita molta semplicità di abbigliamento, che tiene assai del popolano. La scena ha luogo in una modesta abitazione, nel fondo della quale, come ci racconta il Vasari, « avvi una finta finestra impannata, che dà luce alla stanza dove son poste le figure. »[1] E da ciò è derivata la denominazione di questo dipinto, che è conosciuto sotto il nome di Madonna dell' Impannata.

Il volto di Maria è bello di lineamenti, come bella ne è la persona. Veste in modo semplice, non senza eleganza, e coi soliti colori tradizionali. Il largo e spazioso manto azzurro che in parte le copre anco la testa, scende giù lungo la vita e gira attorno alle braccia, lasciando solo vedere al seno, porzione della veste rossa; il che dà alla figura il carattere d' una matrona. La vecchia che, secondo il Vasari, è Sant' Anna,[2] ma che invece viene indicata come la figura di Santa Elisabetta, è vestita di abito grigio plumbeo: le spalle sono avvolte in un drappo bianco fasciato a metà della vita, e sul capo tiene pure un panno bianco che le scende sulle spalle. Porge animata il fanciullo nudo e già grandicello alla Madre; la quale, mentre sembra presti attenzione con aria compiacente a ciò che la vecchia le dice, allunga le

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 33.

[2] Vasari, VIII, pag. 33. » Sant' Anna vecchissima a sedere, la quale porge alla nostra Donna il suo figliuolo. » Ma perchè in un altro caso simile, a proposito della tavola Canigiani, ora a Monaco, il Vasari indica la figura della vecchia che tiene in grembo il Battista, come la Santa Elisabetta, così per la stessa ragione trovandosi il Battista dipinto pure in questa tavola, da un lato sul davanti, sarebbe da credersi che anche qui, come nel quadro di Monaco, la vecchia rappresenti la figura della Santa Elisabetta.

braccia, e colla mano sinistra prende il piede della gamba piegata del fanciullo, il quale siede sul braccio destro della vecchia, tenendo il piede dell'altra gamba allungato sulla coscia sinistra di lei. Il bambino con le braccia sollevate, cerca con una mano di afferrarsi all' orlo della veste sul seno della madre, e con l' altra mano alla spalla sinistra di essa per salirvi in braccio. Una giovane Santa si spinge innanzi colla figura, appoggiandosi colla mano destra alla spalla della vecchia, mentre coll' indice dell' altra mano fa il solletico, toccando sotto l' ascella il fanciullo, il quale volgesi animato e pronto verso la giovane Santa; e, riconoscendo in essa l' amica e la compagna della madre, cambia la stizza in sorriso. Questa giovane Santa della quale il Vasari non ci dà il nome, e che viene indicata come la Santa Caterina, è pur essa d' aspetto piacente. Belli sono i suoi lineamenti, e le proporzioni della persona bene corrispondono a quelle delle altre figure. Ha essa una veste di color rosso ed un drappo giallo chiaro, che le copre le spalle e le braccia. Attorno ai capelli tiene accomodato un panno bianco, allacciato con nastri attorno al mento. Dall' altro lato, ma sul davanti del quadro, sta seduto su una pelle di leopardo il Battista, il quale ha il piede della gamba sinistra piegata su di un banco, e l' altra abbassata. Nella mano destra stringe la croce di giunco, e guardando lo spettatore, coll'indice dell' altra mano accenna al Cristo. Nel fondo, ma dall' altro lato della stanza a sinistra di chi osserva, verdi tende nascondono il letto.[1]

La Santa Elisabetta, colla testa di profilo, ha fat-

[1] È questo un motivo di una composizione tanto spontanea e così piena di verità, che Raffaello deve averlo veduto e copiato dal vero, come ce lo prova il bel disegno ricordato a Windsor. Sia

tezze angolose quali convengono ad una donna di età. Questa, quanto la Santa Elisabetta nella Madonna Canigiani, ricorda i lineamenti della vecchia Sibilla dell'affresco nella chiesa di Santa Maria della Pace in Roma.

L'esecuzione di questa pittura, non è, come si è avvertito, quella propria della mano di Raffaello, ma dei suoi aiuti. La Madonna ed il Putto dovrebbero essere lavoro di Giulio Romano. La giovane Santa, come la vecchia Elisabetta, sono dipinte da un'altra mano; e sembra a noi di riconoscervi quella del Penni. Ma il lavoro di ambedue i pittori deve essere stato eseguito sotto la direzione del maestro; il quale al bisogno avrà qua e là ripassata la pittura per mettere tutte le parti in armonia fra loro.[1] Ri-

poi che Raffaello credesse necessario introdurre nella tavola un'altra figura per bilanciare meglio la sua composizione, come anco per dare a questa scena tutta domestica un carattere religioso, v'introdusse il Precursore che, rivolto a noi, accenna il Salvatore, ed indicò con una semplice linea il nimbo intorno alle teste. La figura del San Giovanni però non si unisce troppo bene colle rimanenti, ed in essa appare più che nelle altre, il lavoro della mano d'uno scolare del maestro, quale era Giulio Romano.

[1] Firenze, Pitti, n. 94. Tavola di braccia 2 e soldi 13 per 2, 2; ossia metri 1. 55 per 1. 23. La pittura venne assai presto a far parte della Collezione del Gran Duca Cosimo di Toscana, che la collocò sull'altare della cappella chiamata delle Stanze Nuove nel suo palazzo di Firenze (Vasari, vol. I, pag. 45; vol. VIII, pag. 33). In un inventario del 1859, il dipinto è catalogato come uno dei quadri d'altare nella Tribuna degli Uffizi (Gotti, *Gallerie di Firenze*, op. cit., pag. 327).

Corsham. — Lord Melthuen possiede una copia della Madonna dell'Impannata, che John Sandford comperò a Firenze nel 1834 dall'avvocato Rivani. Non è finita ed è piuttosto rossa nelle preparazioni delle carni, a traverso delle quali vedonsi ancora i contorni. Essendo il quadro molto incompleto, per quanto sia indubbiamente antico, non possiamo con sicurezza conoscerne la mano del pittore.

Madrid, Museo, n. 381. Tavola di metri 1,64 per 1,28. Vecchia e bella copia di tono caldo e trasparente.

conoscibile poi è la mano di Giulio Romano nel San Giovanni Battista, e nel fondo con quell'effetto di luce che più tardi lo scolare dell'Urbinate usò in modo più realistico nella sua tavola detta la Madonna della Gatta, ch'egli fece per la chiesa dell'Aracoeli in Roma ed ora trovasi nel Museo di Napoli, mentre nella Sagrestia di detta chiesa se ne conserva una copia. Ma ciò che è pure da notare in questa tavola della Madonna dell'Impannata, è la tendenza verso quella certa forma di trattamento che Raffaello aveva adottato nel suo ritratto di Bindo Altoviti; tanto che parrebbe che il maestro avesse dipinto quel ritratto quando appunto i suoi discepoli stavano dipingendo la tavola della Madonna dell'Impannata, e facesse loro preparare i colori nello stesso modo, e seguire quella tecnica che esso usava dipingendo il ritratto. Onde avvenne che il ritratto di Bindo eseguito da Raffaello, è una bell'opera d'arte; mentre il dipinto dell'Impannata eseguito dagli scolari, è un lavoro di gran lunga inferiore. Il ritratto vedevasi presso gli eredi di casa Altoviti a Firenze fino al principio del presente secolo. Dopo alcune vicissitudini, pervenne alla Galleria di Monaco.[1]

Galleria di Monaco. Ritratto di Bindo Altoviti.

[1] Il Vasari, luogo citato, dopo averci raccontato che Raffaello fece il ritratto dell'Altoviti, soggiunge: « e similmente un quadro di nostra Donna, » e facendone la descrizione così conclude: « E nel vero io non penso che per tanta cosa si possa veder meglio. » Non crediamo con ciò che il Vasari non conoscesse meglio di tutti noi, che Raffaello si era servito dei suoi scolari nella esecuzione di questo dipinto. Ma considerando egli che gli scolari non avrebbero mai potuto creare una sì bella composizione, e che senza l'assistenza del maestro, non avrebbero neppure dipinto in quel modo; così noi riteniamo che in questo caso, come in altri, il Vasari abbia attribuito, e non senza ragione, al maestro anco quelle opere ove nella esecuzione si riconosce più o meno la mano degli scolari ed aiuti, i quali lavoravano sotto la sua direzione, mentre egli si riservava di ripassare

Il periodo in cui il Vasari descrive questo ritratto che Raffaello eseguì per Bindo Altoviti, è così male costrutto da lasciare qualche dubbio di interpretazione.[1] Gli scrittori moderni hanno molto discusso per decidere se il biografo intese dire che il personaggio dipinto fosse esso pittore oppur l'Altoviti.[2] Ma è indubitato che il vero modello del volto del Sanzio durante i primi anni della sua dimora in Roma, è quello dell'affresco della Scuola d'Atene, che il Vasari riportò inciso dando la biografia dell'Urbinate. Nè possiamo ammettere che il Vasari ritenesse che i due ritratti rappresentassero entrambi Raffaello. Le varianti delle due teste sono state con molto acume poste in evidenza dal Grimm, il quale però spezza una lancia in favore della opinione che il quadro di Monaco, invece d'essere il ritratto dell'Altoviti, sia quello di Raffaello. Egli dice che i ritocchi hanno alterato la testa dell'affresco della Scuola d'Atene.[3] Ma benchè quella parte dell'affresco abbia sofferto ritocchi, i contorni però ne sono anche oggi visibili essendo con una punta incisi sull'intonaco, e questi appunto sono più rassomiglianti a quelli di Raffaello che non agli altri del ritratto dell'Altoviti.

Questo bel ritratto rappresentante un giovane di circa ventun anno, dipinto quasi di schiena fino a metà della vita, con la testa e gli occhi cerulei, è vòlto verso lo spettatore. Il collo lungo e leggiadro è in

o di ritoccare il lavoro, per dargli, quanto era possibile, l'impronta del suo stile.

[1] « Ed a Bindo Altoviti fece il ritratto suo quand'era giovane che è tenuto stupendissimo. » (Vasari VIII, pag. 32).

[2] Sostengono che il ritratto di Monaco rappresenti Bindo Altoviti tanto il Lanzi, il Missirini, il Wicar, il Passavant, il Müntz, lo Springer: *contro*, il Rumohr, il Bottari, il Mariette e H. Grimm.

[3] H. Grimm, *Leben Raphael's*, in 8°; Berlino, 1872, pag. 274.

parte celato dalla lunga, folta e ricciuta capigliatura che di sotto al nero berretto distendendosi sulle spalle, si divide in due grandi masse. La sopravveste a pieghe è di color turchino violaceo, e attorno ad essa si scorge l'orlo della bianca camicia, che lascia il collo e il sommo della schiena scoperti. La larga manica della sotto veste è di color bruno caldo. Tiene il braccio destro piegato, e la mano sinistra colle dita ornate di anelli posa elegantemente sul petto: questi particolari rendono vie più attraente il ritratto. Una lanugine bionda che si unisce ai capelli, adorna la guancia presso l'orecchio. Magistrale è il disegno, spaziosa è la massa della luce e dell'ombra, fuse le tinte delle carni, e ben modellate le parti, di modo che ne risulta una calda e delicata trasparenza di colore. La persona stacca luminosa sul fondo di color verde, ripassato con tinte scure trasparenti.

Raffaello deve aver dipinto questo ritratto (il cui atteggiamento elegante ci richiama quello delle figure di Leonardo da Vinci), nel tempo in cui aveva dato termine all'affresco del miracolo di Bolsena; e ciò si può argomentare dal carattere della pittura e dall'età che dimostra quel ritratto; poichè sappiamo che l'Altoviti nel 1512 (tempo in cui era stato già condotto a fine quell'affresco) aveva appunto ventun anno. Questo ritratto ha però sofferto da cattiva pulitura e da ritocchi, specialmente nelle ombre, per la qual cosa ha molto perduto della sua originale bellezza.[1]

[1] Monaco, Pinacoteca, n. 585. Tavola di piedi di misura renana 1, 10 per 1, 4 1/2. Rimase fino al 1808 nel palazzo Altoviti di Firenze, dove fu comprato da G. von Dillis per il principe ereditario Lodovico di Baviera. La parte in luce della fronte, il collo e la manica, sono i pezzi meglio conservati. Gli occhi, parte del naso e le ombre del volto, sono stati ritoccati: le parti oscure delle vesti ed il fondo, sono stati qua e là rattoppati con colori.

Bologna, nella Galleria al n. 211, vedesi una bella copia di

Affresco del Profeta Isaia in Sant'Agostino a Roma.

In questi anni da Giovanni Goritz, un ben noto amico degli umanisti, venne Raffaello richiesto di dipingere una figura di Profeta in un luogo cospicuo, nella chiesa di Sant' Agostino in Roma. Il Goritz era nato nel Lussemburgo ed aveva passato molta parte della sua vita nel Vaticano, dove occupava la carica di Protonotario apostolico. Devoto al culto di Sant' Anna che aveva scelta per sua avvocata, avea costume di riunire per la festa della sua patrona alcuni amici in una sua villa presso il Foro Traiano. [1] I poeti che convenivano in sua casa, preparavano delle poesie e le portavano la mattina nella cappella del prelato a Sant' Agostino, ed alla sera le attaccavano agli alberi della sua villa.

Il profeta che Raffaello dipinse in Sant' Agostino per quel prelato fu Isaia. Questo affresco, secondo la testimonianza del Vasari, era presso che finito quando il maestro ebbe a visitare per la prima volta la Cappella Sistina; e la vista dei meravigliosi affreschi del Buonarroti fu cagione che « Raffaello subito rifacesse il suo Isaia. » [2]

Un raffronto tra le opere di Michelangelo e quelle di Raffaello, suggerisce la ricerca se questi sia stato indotto a rinnovare il suo affresco dell' Isaia nell' autunno nel 1511, o nell' inverno del 1512; giacchè nella prima ipotesi, Raffaello avrebbe rinnovato il suo affresco prima che la simile figura dell' Isaia nella Sistina fosse resa visibile. I profeti Daniele e Geremia

questo ritratto, ed è quella che nel 1720 regalò Francesco Mastri, segretario in quel tempo del Municipio di quella città. Il Passavant (vol. II, pag. 119), ricorda due altre copie; una nel palazzo Sarazani in Siena, e l'altra nella Galleria del cavaliere Carmine Lancelotti in Napoli.

[1] La festa di Sant' Anna cade il 26 luglio.

[2] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 22.

del Buonarroti poteano vedersi nel 1511, e Gioele, Ezechiele e lo stesso Isaia eran visibili sol nell' ottobre dell' anno seguente: pure l' aneddoto che racconta il Vasari della visita furtiva del Bramante e di Raffaello nella cappella pontificia, potrebbe esser vero,[1] e in tal caso l' Urbinate non solo avrebbe veduto l' Isaia prima che fosse mostrato al pubblico, ma potrebbe anche aver veduto l'Ezechiele; e queste due figure di Michelangiolo devono avere ispirato il rinnovamento dell' Isaia nella chiesa di Sant' Agostino. Questo ha infatti il movimento del braccio simile a quello dell' Isaia di Michelangiolo, e il movimento delle gambe simile a quello dell' Ezechiele: e così i putti ai lati del seggio dell' Isaia di Raffaello, ricordano quelli che il Buonarroti pose dietro ai profeti ed alle sibille. Pare fuor di dubbio che Raffaello vedesse completo tutto il soffitto della Sistina prima di avere dipinto l' Isaia. Solo rimane oscuro se egli abbia conosciuto il lavoro di Michelangiolo prima o dopo la fine dell' ottobre 1512. Ma nell' uno o nell' altro caso, quantunque il dipinto di Sant' Agostino abbia perduto molto del suo primitivo carattere, esso è sempre ancora una eloquente prova della versatilità e potenza del suo ingegno. Il profeta è rappresentato di fronte, seduto in un seggio marmoreo di forma classica. Caccia innanzi la spalla destra e piega il braccio nudo fino al gomito, portando nella mano il lembo arrotolato d' una pergamena, la cui parte inferiore tiene coll' altra mano abbassata. La testa, coperta da folti e ricciuti capelli, volge alquanto inclinata dall' altro lato: il mento è adorno di folta ma corta barba. Con lo sguardo vivo, come col movimento della persona, pare imperiosamente accenni a dare maggior forza alle

[1] Vedi Vasari, luogo citato.

parole che sono scritte sulla pergamena tenuta spiegata dinanzi a noi, e sulla quale leggesi: « Aprite le porte, ed entri la gente giusta che osserva ogni lealtà. »[1] La tunica turchina ravvolge con le sue ampie pieghe questa grandiosa figura, ed è allacciata a mezzo la vita da una cintola, lasciando allo scoperto sino sopra al ginocchio la gamba sinistra, veduta di scorcio, e disegnata secondo la maniera del Buonarroti. Lo spazioso e largo manto di color giallo arancio, copre in parte la testa, e come fosse mosso dal vento, sollevandosi da un lato, scende dietro alla spalla sinistra e gira attorno alla figura, coprendo con larghe e spaziose masse di pieghe la gamba destra, da cui esce soltanto una parte del piede. Tutto qui, sia nel tipo, nel movimento, nelle forme, come nel largo panneggiamento, ricorda la maniera del Buonarroti. La ricordano pure i tipi e le forme piene dei putti che stanno ritti sui bracciuoli del seggio, sostenendo con una mano sospesa sopra il profeta, una tabella ed un festone di quercia e di alloro che gira attorno alle loro spalle ed all' altro braccio abbassato, la cui mano in ambedue i putti ne sostiene un capo.

Uno di questi è figurato quasi di profilo; con la parte superiore della persona si gira verso di noi, ed ha la testa alcun poco piegata a sinistra con lo sguardo rivolto allo spettatore. L' altro è invece a noi di fronte; ha la testa inclinata alcun poco a destra e guarda dinanzi a sè. Dalla iscrizione che vedesi sulla tabella sostenuta da quei due putti, si viene a conoscere che la pittura è dedicata a Sant' Anna, alla Vergine ed al Bambino Gesù.[2]

[1] Isaia, cap. XXVI, v. 2°. Nella pittura i versi sono in ebraico.

[2] La iscrizione scritta in greco, è la seguente: « A Sant' Anna, madre della Vergine; alla santa Vergine, madre di Dio; a Gesù il

Il festone di quercia, guarnito di ghiande, allude al pontificato di Giulio II. In questa figura, racconta il Vasari, che Raffaello « per le cose vedute di Michelangelo, migliorò ed ingrandì fuor di modo la maniera, e diedele maggiore maestà. »[1] E senza dubbio anche oggi il Profeta ha l' aria maestosa e solenne, per quanto si possa giudicare dall' insieme e dalle parti che sono meno alterate per le ingiurie del tempo e pei danni cagionati dalla pulitura e dai successivi restauri: tale è ad esempio il ginocchio della gamba sinistra, disegnato e modellato con colore brillante e trasparente e con grande maestria. L' attitudine, il movimento e il disegno conservano ancora le traccie di una grande opera; il panneggiamento è largo e monumentale. I putti che ci richiamano la maniera elegante di quello della parte inferiore della Madonna di Foligno, paiono i precursori perfettissimi dei putti nel quadro della Madonna di San Sisto. Il dipinto ha in sè qualche cosa che dimostra come il pittore, per quanto inspiratosi al fare grandioso di Michelangelo, conservasse ancora tutto il suo stile personale, e soltanto lo subordinasse al momentaneo impulso di imitare il suo grande contemporaneo.[2] Ma nulla ci vieta di credere

Salvatore, Giovanni Gorizius. » Questa dedicatoria, dovrebbe essere stata fornita a Raffaello dal committente.

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 22.

[2] Roma, *Sant' Agostino.* Affresco di piedi 8, per 5. Il Vasari, (vol. VIII, pag. 22) ricorda questo profeta di Raffaello in Sant' Agostino « sopra la Santa Anna di Andrea Sansavino in Roma. » Lo stesso Vasari, (vol. VIII, pag. 166) racconta che questo gruppo di Andrea Sansavino trovavasi in un pilastro a mezzo la chiesa. Il Nibby (*Guida di Roma moderna,* parte prima, pag. 54 e 55), dice che il Martinelli riporta le iscrizioni che leggevansi nell' altare quando stava nel mezzo della chiesa, e che in una di esse dicevasi essere stato questo dotato ed arricchito di suppellettili sacre dallo stesso Gorizio nell' anno 1512. Al nostro tempo il gruppo del Sansavino può vedersi ancora in San-

che questo non sia stato che uno sforzo d' ingegno, al quale il maestro si acconciò, o per seguire il consiglio

t' Agostino, ma collocato nella seconda cappella a sinistra entrando in chiesa, assieme alle iscrizioni sopra mentovate, e che sono le seguenti. Sotto al gruppo:

ANDREAS . DE . MONTE . SANSOVINO . FACIEBAT .

L' altra, sullo zoccolo:

IESU . DEO . DEIQ . FILIO . MATRI
VIRGINI . ANNÆ . MATRI .
IO . CORICIVS . EX . GERMANIS
LVCVMBRG: PROT . APOST . DDD .
PERPETVO . SACRIFICIO . DOTEM .
VASA . VESTES . TRIBVIT . MDXII.

Questo gruppo dunque porta la data dell' anno 1512. Ora perchè metà della pittura del soffitto della Sistina fu mostrata al pubblico nell' agosto del 1511, e l' intero dipinto il 1° di novembre 1512, l' aneddoto della segreta visita del Bramante e di Raffaello, relativamente al lavoro di quest' ultimo in Sant' Agostino, può esser vero per quella parte della Cappella Sistina che, come si disse, fu per ultima terminata. L' Isaia di Raffaello, come si notò, è dipinto sul terzo pilastro a sinistra della navata principale; e la probabilità che fosse finito nel 1512 è fatta maggiore dacchè il festone di quercie, sostenuto dai putti, allude al pontificato di Giulio. Ed infatti, si racconta che gli stessi putti erano stati dipinti da uno scolare di Raffaello ai lati dello scudo della Rovere, sopra un camino, negli appartamenti di Innocenzo VIII nel Vaticano (Richardson, *Account,* ec., op. cit., pag. 181; e Pungileoni, *Raffaello,* 132). Uno di questi putti, evidente copia di uno dei putti di Raffaello in Sant' Agostino, conservasi nella Galleria dell' Accademia di San Luca in Roma, essendo stato staccato dal suo luogo nel Vaticano e poi passato nelle mani del pittore Vicar, e da questo lasciato in legato all' Accademia stessa. E perchè sappiamo, come osserva il Passavant (vol. I, pag. 147), che papa Giulio morì nel febbraio dell' anno 1513, così il dipinto dell' Isaia, da cui quel putto deriva, dovrebbe essere stato eseguito prima della morte di quel Pontefice. Secondo una narrazione di Gaspero Celio (*Pitture che sono in Roma*, 1638, pag. 16; vedi Pungileoni, *Raffaello,* nota alla pag. 131), l' affresco dell' Isaia sarebbe stato lavato con acqua da un sagrestano e poi restaurato da Daniel da Volterra, chiamato il Braghettone per aver coperto alcune parti delle figure del Giudizio Universale di Michelangelo. (Vasari, vol. XII, pag. 98, nota I). Ma si riconosce che questo affresco ebbe altri restauri in seguito, e per di più fu pure coperto di vernice. I luoghi meno danneggiati sono: il manto giallo ed il ginocchio con

di Bramante, o fors' anco per soddisfare il desiderio del committente, o infine per provare a Giulio II che, se egli avesse voluto affidargli la pittura della vòlta della Sistina, sarebbe stato da tanto da competere con Michelangelo. Ma sia che fosse per Raffaello troppo faticoso mettersi in una via diversa da quella a cui era condotto dalla propria natura, sia che sentisse tutte le difficoltà a cui andava incontro volendo lottare con quel colosso nel suo stesso agone, e fosse infine convinto di poter fare ciò più vantaggiosamente continuando nel suo proprio cammino; il fatto sta che questo tentativo dell' Isaia non ebbe seguito, e come vedremo, Raffaello continuò il suo lavoro nelle Camere seguendo la propria maniera; la quale andava però sempre più acquistando un fare più largo e grandioso. Il pontefice frattanto si avvicinava lentamente al sepolcro. Quando egli, dopo vario tempo, un giorno uscì di camera, i cortigiani osservarono che le sue forze venivano scemando, e la sua quotidiana assenza dalla messa alla Cappella Sistina

parte della gamba d' Isaia; la testa, il petto e parte del ventre del fanciullo a destra, ed il volto di quello a sinistra. Il piede sinistro d' Isaia è ridotto ad una vera deformità; ed il fondo che ha perduto la vaghezza del colore, ha ora una tinta grigio-scura e giallastra.

Copie di questo affresco trovansi in due o tre Pinacoteche.

Vienna, *Belvedere*, n. 139. Dal Monastero di Heiligenkreuz, attribuito ad Annibale Caracci; ma troppo debole per essere un lavoro di questo pittore.

Milano, *Ambrosiana*. Copia di scuola bolognese.

Dresda. Copia di Raffaele Mengs.

Roma. La copia del fanciullo a sinistra di chi osserva l' Isaia, ricordata nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti di San Luca, è tanto manomessa, che sarebbe stato difficile a noi di riconoscere che questo fosse un dipinto di uno dei discepoli di Raffaello, e avremmo pensato che fosse stato eseguito posteriormente al 1513. Pure, come si è già veduto, il Pungileoni ci assicura che questa figura sosteneva un tempo l' arme di papa Giulio in una delle Camere nel Vaticano.

fu presa per cattivo augurio.[1] Raffaello, come gli altri artisti che lavoravano in Vaticano, dovette essere impensierito della morte che si presagiva prossima del Pontefice, e dovea essere preoccupato riguardo al successore di Giulio II.

XI.

È naturale che gli affreschi delle camere vaticane durante la malattia del Papa, non potessero procedere molto e progredire.

Nelle ultime settimane della sua vita, il pontefice era preoccupato da tre cose: due si riferivano alla sua politica, e la terza riguardava il soffitto della Cappella Sistina di Michelangiolo.

« Tandem lassus (dice Paris De Grassis) venit pontifex ad vesperas quæ in capella celebratæ sunt more solito. Hodie primum capella nostra pingi finita aperta est, nam per tres aut quatuor annos tectum sive fornix ejus tecta semper fuit ex solari ipsum totum cooperiente. »[2]

Nel vespro della vigilia d'Ognissanti del 1512, Giulio si recò a vedere, malgrado la sua malattia, le pitture della Sistina, che dopo la loro prima mostra parziale nell' agosto del precedente anno 1511, ora ammiravansi completamente finite. Nei giorni che seguirono, fra il 31 ottobre ed il 24 del successivo di-

[1] Paris De Grassis avverte nel suo *Diario* questa quotidiana assenza del papa.

[2] Paris De Grassis M. S. 5165, op. cit. II, pag. 584. È strano che questo passo sia rimasto quasi del tutto inavvertito. Il primo a citarlo fu E. Müntz nella sua « *Rivalité d' Artistes* » *Gazette de Beaux-Arts*, marzo e aprile 1882.

cembre, il Papa fu costretto a trascurare i doveri del suo sacro officio. Ricevè il legato dell' Imperatore nel Belvedere, e fu presente a due sedute del Concilio Lateranense, ove si fece portare in lettiga. La vigilia di Natale assistè al mattutino nella Cappella di Niccolò V, e di là fu ricondotto al letto d' onde non doveva più levarsi.

Durante questo stato di cose, Raffaello sarà stato obbligato a trascurare il suo lavoro. Intanto personaggi di alto lignaggio, profittando di questa temporanea sospensione dei pubblici affari, avranno certo assediato il pittore con nuove persistenti richieste. Fra questi va specialmente notato il principe Federico Gonzaga, che due anni prima aveva seduto innanzi al pittore, dal quale erano state riprodotte le sue fattezze nell' affresco della Scuola d' Atene. L' 11 gennaio 1513 Stazio Gadio, agente in Roma del Marchese, scriveva a questo che Federico « hieri per » farsi retrare da M^ro^ Raphael da Urbino pinctor di » N. S. si armò col saglio di V. Ex. col capello in te- » sta et penacchio dentro sopra uno scuffiotto d'oro, » et in questa fogia lo pinse di carbone per farlo poi » così armato. » Poco più di un mese dopo, cioè il 15 febbraio, il maestro di Federico, Gio. Francesco Grossi detto il Grossino, dava ragguaglio del ritratto intorno al quale Raffaello stava lavorando, con queste parole: « Del retracto del S. Federico tengo solici- » tato m. Rafaello de continovo: me dice che gie » lavora drieto et che non mi dubita chel desidera » assai di fare detto rectrato a V. S. et servirlo be- » ne. » Quattro giorni dopo il lavoro rimase interrotto come risulta da queste altre parole dello stesso Grossino: « M. Raffaello da Urbino me ha restituito » il saion ed altre robe del Sr Federico per ritrarlo

» c' havea: dice che la S. V. li perdona per adesso: » non saria possibile chel gie avesse il cervello a re- » trarlo. » Come giustamente osserva l' illustre marchese Campori, la ragione della perturbazione d'animo di Raffaello doveva essere la malattia del Papa, il quale infatti morì il giorno seguente.

Noi non sappiamo quando Raffaello abbia condotto a termine il ritratto: bensì conosciamo che rimase presso il pittore, e che morto Raffaello, Baldassarre Castiglione scriveva il 1° gennaio 1521, da Roma, allo stesso Federico, divenuto marchese di Mantova, che il ritratto di lui trovavasi in possesso di un servitore del cardinal Colonna, il quale però non intendeva di privarsene a nessun patto; ma che avrebbe trattato col cardinale, e sperava d' indurlo a farne dono a Sua Eccellenza. Del passaggio di questo quadro a Mantova non rimane altra testimonianza che una lettera d' Ippolito Calandra, del 28 ottobre 1531, indirizzata allo stesso Federico, nella quale si ricordano « il quadro di V. E. che fece Tiziano, e anche quello che fece Raffaello da Urbino a Roma a V. E. » Le quali parole, sembra, come osserva il marchese Campori e come parve al Pungileoni, abbiano a riferirsi al ritratto, anzichè alla Madonna della Perla.[1] Il ritratto di cui parliamo, dalla galleria di Mantova passò in quella di Carlo I re d' Inghilterra,[2] e si ritiene che sia quello

[1] Per tutte queste informazioni vedi Campori, *Notizie e Documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello Santi da Urbino;* Modena, tip. di Carlo Vincenzi, 1870, pag. 7 e 8, e Pungileoni, op. cit., pag. 182.

[2] Vedi il *Catalogo delle Opere d' Arte del Re Carlo I d' Inghilterra,* di Vander Dorot; London, 1757, in 4°, pag. 3, ove è descritto in questo modo: « Comperato per il Re. Una testa d' un giovane senza barba, con cappello rosso ornato di una medaglia e parte della bianca camicia senza gala, con lunghi capelli. Rappresenta il marchese di Mantova, il quale fu dall' Imperatore

che trovasi presso il signor Lucy a Charlecote Park, in vicinanza di Warwick.[1]

Frattanto il Papa moriva dopo lunga agonia nella notte del 20 febbraio 1513: l'11 del mese seguente proclamavasi papa Leone X, il quale nello stesso giorno andò con gran pompa a prender possesso della Basilica Lateranense sul bianco palafreno, che aveva montato nella campagna di Ravenna.

Un numero infinito di architetti, pittori, scultori, ricamatori e orefici, che trovavansi nella città, si misero al lavoro per le decorazioni. Chi accettò di dirigere i lavori di falegname, fu Antonio da San Gallo.[2] Parecchi pittori a noi sino ad ora sconosciuti, quali Brianxa, Balduino, Evangelista e Alexo, invigilavano, per incarico dei loro compagni, intorno all'esecuzione dei lavori di pittura. Tra i maestri ai quali il papa affidò l'esecuzione delle bandiere, degli stendardi e d'altri simili ornamenti, si trova menzionato un Girolamo da Urbino, che potrebbe essere Girolamo Genga, l'antico condiscepolo di Raffaello, il quale, come ci racconta il Vasari, andò a lavorare anco a Roma.[3]

Le strade che la processione, o cavalcata, doveva percorrere da San Pietro alla Basilica Lateranense, erano ornate di ricche tappezzerie: di tratto in tratto si vedevano fontane che gettavano vino, cappelle, archi di trionfo, statue, e quadri con soggetti sacri

Carlo V fatto primo duca di Mantova. È una testa grande al naturale, su tavola, in una cornice scura, H. 5 1/2″, 8 1/2″. »

[1] Vedi Passavant, vol. II, pag. 95 e 96, e G. Scharf, *Royal picture Galeries*, pag. 323. Non ci è stato dato di poter vedere questo ritratto. Ci si dice però che ha molto sofferto.

[2] Da un documento inedito, che si conserva negli archivi di Roma. Vedi Müntz, *Raphaël*, pag. 416.

[3] Vedi Vasari, vol. XI, pag. 87.

e profani, eseguiti appositamente per tale occasione. Due archi emergevano fra tutti per i loro ornamenti di un carattere tutto nuovo. Uno di questi era collocato davanti al palazzo del vescovo della Valle, e conteneva, oltre ad un certo numero di busti in marmo, le statue di Ganimede, di Venere, di Bacco, di Mercurio, di Ercole. Nell' altro, decorato per cura del patrizio romano Evangelista de' Rosci, si distinguevano « una Diana di alabastro, un Nettuno armato » di tridente, un Apollo, un Marsia, una Latona, un » Mercurio, un Plutone, un Triptolemo e dodici busti » d' imperatori. » [1] Così l'arte classica si associava alle feste del cristianesimo, nella esaltazione del primo papa della famiglia Medici. L' attenzione dei cronisti era specialmente attratta dalle gravi questioni vertenti tra il Papato e Francia e Spagna. I trionfi di Leone X a Novara empivano ancora la mente di tutti, e parevano ben più duraturi e di maggior momento che quelli dell' arte. Invano si compulserebbero i documenti appartenenti ai Chigi, per accertare il tempo in cui Raffaello ebbe ad eseguire la Galatea alla Farnesina, o le Sibille a Santa Maria della Pace. Solo da poche linee di una iscrizione, da una lettera, e da una breve nota di spese, può rilevarsi che l' affresco dell' Attila e la liberazione di San Pietro nel Vaticano, furono finiti tra l' 11 di marzo e

[1] Cancellieri, *Storia dei solenni possessi dei sommi pontefici;* Roma, 1802, pag. 60 e seguenti. Egli inoltre ricorda che « nel Diario di Sebastiano di Branca de Tellini si vedono indicati tutti questi archi eretti per tale trionfo, quando il 16 aprile 1513 Papa Leone con molta pompa andò a pigliare il possesso a San Giovanni; ed inoltre ricorda che in Castel Sant' Angelo fece un bellissimo arco trionfale, ed un altro Agostino Chigi senese. Due archi accostati insieme fece la Compagnia dei fiorentini, un altro ne fece il Banco di .... un altro fece M. Ferrante dell'.... chierico di Camera fiorentina. »

gli ultimi giorni del giugno 1514.[1] Noi restiamo dubbiosi circa alle date in cui furono condotti a termine i dipinti della Madonna del Pesce, della Madonna della Sedia, e del ritratto di Fedra Inghirami, per quanto dalla loro maniera si rilevi che queste pitture dovettero essere eseguite contemporaneamente ai due ultimi affreschi della Camera dell' Eliodoro. Il primo dei quali fu quello col soggetto dell' Attila.

Si narra che il re degli Unni aveva varcato le Alpi ed erasi accampato sulle rive del Mincio, quando gli si fece incontro Leone il Grande, ammonendolo del fatto accaduto ad Alarico. Mentre il re barbaro porgeva orecchio alle esortazioni del Pontefice, gli appariva in cielo un vecchio in abiti sacerdotali con una spada nuda nelle mani, minaccioso e terribile nell' aspetto. La ritirata di Attila verso la fortezza che aveva di là dalle Alpi, fu attribuita a miracolo. Versioni posteriori della leggenda, trasformarono l' apparizione di un solo sacerdote sulle rive del Mincio nella visione dei Santi Pietro e Paolo sulle rive del Tevere. Nè è meraviglia, se Giulio II scelse la ritirata di Attila come argomento ad illustrare la liberazione del Patrimonio di San Pietro dagli invasori, poichè questo tema era analogo a quelli dell'Eliodoro e del Miracolo di Bolsena. Ricevuto l' incarico di trattare tale soggetto, Raffaello immaginò Attila in atto di avanzarsi verso Roma, ed il Papa che, seguìto dalla sua Corte, apparisce in lontananza.

La scena fu mirabilmente rappresentata in quel cartoncino del Louvre, di cui sopra ci siamo occupati. Anco nell' affresco, Attila, facile a riconoscersi per la

[1] Vedi più innanzi la lettera di Raffaello al Ciarla, del 1° luglio 1514, in cui dice di aver incominciato la Camera dell' Incendio, la quale fu dipinta dopo quella dell' Eliodoro.

corona ed il manto regale che gli copre le spalle, cavalca alla testa del suo esercito ed occupa il centro della composizione, circondato e seguìto dai suoi, parte a piedi e parte a cavallo, uno dei quali gli porta l'elmo piumato. Subito dietro al Re spiegansi le insegne barbariche. I trombettieri precedono l'esercito, il quale sbuca da una stretta gola di montagne come gigantesco serpente: dietro di queste, in lontananza, vedesi l'incendio di un castello, di cui le fiamme ed il fumo si alzano a vortici per l'aria. Dall'altro lato appaiono nel cielo gli apostoli Pietro e Paolo; il primo tiene nella destra la spada e nell'altra le chiavi, il secondo impugna la spada con una mano, e allungando l'altro braccio, accenna coll'indice ad Attila il castello che arde e le fiamme ed il fumo che vorticosi si alzano per l'aria. Attila a cavallo, colpito dall'apparizione degli apostoli, girandosi colla parte superiore, si spinge indietro atterrito, e colle braccia allungate dietro di sè e colle mani aperte, ordina all'esercito di fermarsi.

Grande è il movimento e lo scompiglio che ne nascono: alcuni guerrieri a cavallo sul davanti fanno grande sforzo per trattenere i loro focosi destrieri. Questa animazione è tale, da farci credere di trovarci innanzi, non ad una pittura, ma ad una scena vera. È evidente che, per questa parte della composizione, Raffaello s'ispirò ai bassorilievi della colonna Traiana. La stretta valle da cui esce l'esercito Unno, sembra formata da qualche cataclisma naturale di roccie dolomitiche: forse Giovanni da Udine disegnò queste roccie nelle foreste del Friuli o della Carnia.

Il castello in fiamme che vedesi in lontananza da questo lato, ricorda le rovine di Cadore. Fa bel contrasto a questa scena alpestre e selvaggia, il paese

lievemente ondulato, con alberi e case bagnate dal Tevere che occupa il centro dell' affresco. Veggonsi da lunge il Colosseo coi monumenti adiacenti, il Campidoglio, un acquedotto, nel mezzo, la Basilica di San Giovanni in Laterano, e più da lungi alcune colline. L'intento di Raffaello non era di fare un'esatta riproduzione del paesaggio di Roma e della campagna da un dato punto di vista, ma piuttosto quello di riprodurne, raccolti in un solo paesaggio, i monumenti principali.

Giulio II era morto, quando Raffaello stava dipingendo questo affresco. Alcuni credono che per ordine del Papa avesse per lo innanzi modificato la composizione, rappresentando Giulio in sedia gestatoria, in atto di ammonire Attila ricordando il fatto di Alarico; ma il disegno di questo primo pensiero del maestro non si conosce, ed il disegno originale si crede essere andato perduto assieme ad altre opere d' arte, nell' epoca del sacco di Roma nel 1527. Di questo schizzo però trovasi una copia tra i disegni di Oxford, che ne contiene le sole linee principali, eseguita da qualche allievo del maestro, che noi però non sappiamo distinguere chi possa essere. [1]

[1] Oxford, n. 90. Disegno su carta di color pallido bruno. Misura pollici 15 $^1/_2$ per 23; è eseguito col pennello a terra d' ombra, lumeggiato con bianco. In questo disegno Attila rivolge la parola al Pontefice che lo ammonisce. Gli abiti che vestono gli Unni sono quelli dei Turchi del secolo XVI, ossia del tempo di Raffaello. Dei due apostoli, il solo San Paolo è armato di spada, e non v' è paesaggio.

Robinson (*A critical account of the drawing by Michael Angelo and Raffaello*; Oxford, pag. 226) giustamente osserva che la figura del Papa non rassomiglia a Leon X, ma che invece sembrerebbe esservi ritratto Papa Giulio II, lo che sarebbe una prova di più per accertare che la pittura, alla morte di quel pontefice, non era ancora stata condotta a termine. Il Müntz, *Raphaël*, pag. 380) osserva pure, che in questo disegno, trovandosi il Papa

Nell' affresco del Vaticano i soldati sono coperti di armature a scaglia e con gorgiere, giusta i modelli della Colonna Traiana; e l'azione del Re, che nel cartoncino esprime un semplice atto di sorpresa, mantenendosi egli a cavallo e colla mano destra sollevata, in atto di coprirsi gli occhi feriti dalla luce di quella apparizione celeste a cui rivolge lo sguardo, mentre colla mano dell' altro braccio allungato dietro a sè ordina all' esercito di fermarsi, nell' affresco invece essa è modificata, poichè Attila, mentre osserva gli Apostoli, si spinge indietro colla persona, atterrito, e con le braccia allungate dietro di sè e le mani aperte, comanda all' esercito di fermarsi. Nè vedonsi nell'affresco dietro agli apostoli Pietro e Paolo, gli angeli sulle nubi. Tali sono le differenze che corrono fra il disegno del Louvre e l' affresco nel Vaticano. Ma la più importante e decisiva modificazione è però quella della sostituzione di Papa Leone X e del suo seguito al posto dell' avanguardia degli Unni.

Nell' affresco il Pontefice cavalca il destriero grigio, che aveva montato a Ravenna, e indossa gli abiti pontificali col capo coperto dal triregno. Esso è di profilo, rivolto verso Attila. Il cavallo del Pontefice è tenuto per il morso da un palafreniere, mentre un altro sta vicino alla staffa. Due cardinali cavalcando dei muli, formano parte del suo seguito. Alla sinistra del Pontefice, di prospetto ed a cavallo, stanno il crocifero, il mazziere nel suo ricco costume di quel tempo, ed un terzo, tra questi due, con un bastoncino in mano; forse un maestro di cerimonie. Il mazziere,

in faccia ad Attila, Raffaello giustifica l' apparizione dei due Apostoli, ritenendo che essi intervengano quali protettori per la preghiera del Pontefice. E ciò, secondo noi, sarebbe anche più conforme alla leggenda.

uomo avanzato in età e di aspetto severo, tiene lo sguardo fisso al Re barbaro: gli altri due invece sono rivolti verso il Pontefice. Questi, tranquillo e con aspetto sereno, allungando il braccio destro e con la mano aperta, ordina ad Attila di arrestarsi. Sul davanti, nel mezzo dell' affresco, abbiamo, come nel cartoncino, due soldati a piedi, che precedono Attila. Il primo di questi, colla testa scoperta, è rivolto al Re, accennando ad esso coll' indice della mano del braccio sinistro allungato, il Pontefice (il quale invece di trovarsi in lontananza e sul colle in atto di avanzarsi, è in vicinanza e di contro ad Attila), mentre con la mano dell' altro braccio abbassato tiene la lunga asta della lancia inclinata. Il suo compagno, rivolto ad osservare il Pontefice, tiene nelle mani l' asta della lancia che poggia ritta in terra, mentre nel disegno impugna colla destra la spada.[1]

[1] Le azioni di queste due figure (che formano, per così dire, il centro della composizione attorno al quale si delineano le altre figure a guisa di mezzo cerchio) sono nel disegno del Louvre più conformi al vero, perchè il primo accenna ad Attila il Pontefice che vedesi sul colle in certa distanza venire col suo seguito incontro all' esercito invasore, e l' altro soldato, rivolto esso pure al Pontefice, invece che appoggiarsi colle mani all' asta della lancia, pieno di vita e quasi in atto minaccioso, col braccio destro fa segno di sguainare la spada. Inoltre nell' affresco questi due soldati sono collocati troppo vicino al Pontefice per doverlo indicare ad Attila che già gli sta di contro, e troppo anch' esso vicino. Gli atteggiamenti tanto del soldato che sta per sguainare la spada, vedendo da lungi il Pontefice col suo seguito, quanto dell' altro che lo accenna ad Attila, rispondono assai più alla verità e sarebbero stati preferibili. Il cambiamento avvenuto per l' introduzione, nell' affresco, del Pontefice colla sua corte al posto dell' avanguardia dell' esercito invasore, ha fatto perdere alla composizione molto della sua primitiva naturalezza e verità. Dobbiamo però riconoscere che a ciò Raffaello fu costretto per ordine di Leone X, il quale volle fosse introdotto nell' affresco il suo ritratto assieme a quelli del seguito, sul davanti e di contro ad

Sopprimendo la parte sinistra della composizione coll' avanguardia dell' esercito d' Attila, riuscì il pittore a compensare questo cambiamento, facendo risaltare la fiduciosa serenità del Pontefice e l' irresistibile impero della Chiesa, che arresta nel suo cammino il Re barbaro col suo esercito. Era da attendersi che Raffaello, dovendo fare il ritratto di Leone X per la prima volta dopo la sua esaltazione, mettesse tutto il suo ingegno a prova, per attirarsi viepiù l' animo del nuovo Pontefice.

Il pittore deve indubbiamente aver ritratto Leone X dal naturale, tanto sono vive e così caratteristiche le fattezze. Il volto florido e paffuto ha colore omogeneo e trasparente; il tocco è fluido; fuse bene le

Attila. Il pittore mantenne tuttavia (fatta eccezione della figura di Attila, al cui movimento è preferibile quello che vedesi nel cartoncino del Louvre) tutta l' altra parte della composizione. È certo però che il maestro seppe sostituire a quella parte ove è l' avanguardia di Attila, un gruppo di ritratti tanto pieni di vita e di serena tranquillità, da fare un bel contrasto col terrore di Attila alla vista degli Apostoli, e con la ferocia dell' esercito invasore che lascia dietro di sè la strage e gli incendi. Le aspre montagne da cui sbucano i barbari, fanno pure bel contrapposto col Tevere che scorre nel mezzo della campagna, coi colli verdeggianti dall' altro lato, e colla città eterna rappresentata da lungi; della quale scorgesi il Colosseo, un acquedotto, una colonna ed altri edifici monumentali, come nel cartoncino del Louvre, e finalmente con un monte più lontano, che forse potrebbe essere Monte Mario, o monte Gennaro.

In Oxford, tra i disegni che non crediamo della mano del maestro, ve n' ha uno indicato col n. 157, rappresentante la testa di un cavallo col morso e parte del collo, che ricorda il movimento della testa e del collo del cavallo, che trovasi per primo a destra di chi osserva il dipinto dell' Attila. Questo disegno mostra la maniera dei seguaci di Giulio Romano. È a matita nera: misura 8 pollici su 6.

Windsor. Trovasi un disegno eseguito con molta facilità di mano, ma assai manierato nelle forme. Sembra una copia libera dei due cavalieri, che vedonsi sul davanti nell' affresco dell' Attila. Il disegno è eseguito con la penna, ed è indicato nel Catalogo alla pag. 202.

tinte, ed ogni parte ben modellata. Il tutto mostra la grande abilità e maestria dell' Urbinate. Non minore abilità si riscontra tanto nella rappresentazione della viva fede nell' aiuto celeste, della calma del Pontefice, e della fiducia riposta in lui dalle persone del suo seguito, quanto in quella della costernazione di Attila, dell' ardore dei suoi capitani a cavallo che si lanciano innanzi coll'asta abbassata, e del maestoso aspetto delle figure degli Apostoli, che appaiono in aria minacciosi contro di loro. [1]

Nella esecuzione di questo affresco, pensiamo che Raffaello siasi servito dell' opera dei suoi aiuti: sembra a noi di riconoscere la mano del Penni in alcune parti subordinate. In complesso però incontriamo ad ogni momento il tocco del maestro, ed i colori mostrano quella ricchezza, quel fulgore e quella trasparenza propria del grande Urbinate.

Come contrasto pittorico, Raffaello volle dipingere nella parete dirimpetto all' affresco dell'Eliodoro, che, come abbiam veduto, rappresenta l'interno di un tempio con un effetto di luce bassa e con molte parti in ombra, questo affresco dell' Attila, che è una scena piena di luce in aperta campagna; così nella parete di contro al luminoso dipinto del Miracolo di Bolsena, Raffaello dipinse la cupa prigione di San Pietro con i suoi effetti di notte. Se fosse vero che la Visione di San Giovanni Evangelista nell' isola di Patmos, dovea coprire lo spazio al disopra della fine-

[1] Lo stato di conservazione di questo affresco non è buono. È stato ritoccato il cielo, il paese e le roccie dolomitiche, nonchè qualche figura a destra e gli Apostoli. Guasta è la mano del San Paolo che accenna da lungi: è ridipinta la gamba sinistra di Attila e la corazza dell' uomo che si vede quasi di schiena coll' asta della lancia in mano, nel mezzo dell' affresco. Molta parte del colore qua e là, specialmente nel davanti del dipinto, è indebolito e corroso nelle tinte.

stra che fu poi occupato dalla Liberazione dell'Apostolo Pietro, il pittore avrebbe facilmente ottenuto lo stesso effetto pittorico circondando l'Eterno e gli arcangeli di profonda oscurità.[1]

« La Liberazione di San Pietro » è forse, più di ogni altro affresco della Camera dell' Eliodoro, in armonia col pensiero moderno. La cella in cui sta rinchiuso San Pietro, è dipinta appunto sopra la seconda finestra della camera di contro all' altra ove è l' affresco del Miracolo di Bolsena. Essa è illuminata dallo splendore che irradia l' angiolo. Il messo celeste è entrato nella prigione, e si piega sull' Apostolo dormiente, che con la persona un po' rialzata si appoggia al muro, ed ha il collo, i polsi ed i piedi incatenati. I capi delle catene sono tenuti da due guardie armate, che stanno l' una da capo e l' altra da piedi, e che dormono appoggiate con le mani alle lancie e col dorso alle pareti della carcere: la venuta dell' angelo non le scuote dal loro torpore. Una grossa inferriata e i massicci pilastri quadrati ai quali è confitta, mostrano chiaramente sotto quale rigorosa custodia sia il prigioniero. Sui gradini che conducono al carcere, stanno ai lati guardie armate. Nella scena a sinistra, la luna getta un mite raggio

[1] Louvre. Lo schizzo conservasi nei portafogli di questa collezione. Rappresenta nel mezzo l' Eterno in atto di distribuire le sette trombe del Giudizio universale agli angeli, ed un ottavo angelo sta presso un altare ed alza un turibolo acceso. Sotto, a destra, è l' Evangelista, in vicinanza del quale stanno l'aquila ed un angelo che indica ad esso il cielo. Dall' altro lato della finestra il papa genuflesso che prega appoggiando le braccia al cuscino del seggio, rivolto verso il cielo: due prelati lo assistono ed uno di essi ne sorregge la tiara. Sul rovescio del foglio vedonsi le tracce di una composizione che somiglia alla Messa di Bolsena. Ma il disegno non è di Raffaello, e il suo attuale pessimo stato è tale, che si rende difficile per noi di poter dare un giudizio sicuro.

sul lontano paese, sulle corazze e sugli elmi d'acciaio dei soldati. Presso la porta della prigione, sta da questo lato una sentinella, che, risvegliata si fa innanzi tenendo l'azza nella mano, e abbassando il capo cerca difendere col braccio sollevato gli occhi dalla viva luce che la percuote. Un' altra delle guardie sul davanti, accorre con la torcia accesa nella sinistra e risveglia il capitano, che giace seduto sui gradini, accennandogli con l'indice dell'altra mano ciò che avviene nel carcere: una quarta, seduta sui gradini, guarda attorno con gli occhi ancora abbambolati dal sonno. Frattanto dall'altro lato della carcere, il messo celeste ha compiuto la seconda parte del miracolo. Esso conduce San Pietro fuori della prigione, mentre due sentinelle giacciono davanti a loro ancora addormentate sui gradini. L'apostolo è raffigurato in atto grave e severo, ascoltando, compreso di meraviglia, le parole dell'angelo che lo tiene per mano e lo invita a seguirlo.

Il San Pietro alla porta della prigione ci mostra analogia con quello di Masaccio nella cappella Brancacci, e l'angelo, col suo classico panneggiamento, ci ricorda i modelli toscani abbelliti alla foggia degli antichi dal genio di Raffaello.

Come già si notò, la tradizione vuole che questa parete fosse stata per lo innanzi dipinta da Pier della Francesca con un effetto di luce e un chiaroscuro meravigliosi, e che Raffaello s'ispirasse a quell'affresco dipingendo il suo. Difatti l'effetto di notte, i raggi della luna, la torcia, lo splendore del messo divino, i riflessi e la luce delle superfici metalliche, le nuvole ed il fumo, la massa della luce e dell'ombre, darebbero a credere che tale supposizione sia fondata sul vero. La scena è poi espressa con tanta

arte, da non destare in noi minor maraviglia di quella che destò nei contemporanei di Leone X.[1]

È però da deplorarsi che così mirabili effetti di luce siano stati in parte alterati dal tempo e da cause accidentali; ma l' affresco conserva ancora tanto del suo antico splendore, da giustificare gli elogi che ne fa il Vasari. Nella tecnica esecuzione però di talune parti pare vedere, sia dal modo come sono modellate, sia dalla densa oscurità delle ombre, la mano di Giulio Romano.[2] Raffaello non era solito di giovarsi inconsideratamente dell'opera dei suoi discepoli; sapeva tra essi scegliere quello che era più adatto per ogni singola pittura. Mentre affidava al Penni la pittura delle cariatidi, che veggonsi sotto la finta cornice degli affreschi, ad ornamento della parte inferiore delle pareti, sembra affidasse ad altri discepoli la pittura degli spazi tra le cariatidi, o dei vani delle finestre.[3]

[1] Il Vasari (vol. VIII, pag. 26) ci dice, che questa pittura « è la più divina, e da tutti tenuta la più rara. »

[2] Il colorito della « Liberazione di San Pietro » è in alcune parti opaco e pesante, difetto che non può imputarsi a Raffaello od a taluno dei suoi assistenti. Le parti più danneggiate sono la figura di San Pietro, con i piedi impiastricciati dai restauri; l' angelo nella cella è anch'esso guasto dal tempo, ed è stato ritoccato specialmente al braccio ed alla mano destra. Le due sentinelle addormentate sui gradini a destra, hanno sofferto per le abrasioni più che alcun' altra parte dell' affresco. Le parti meglio conservate sono le luci sull' armature, la forma e le vesti dell' angelo a destra. Il paese ed il cielo a sinistra sono stati ridipinti in un modo deplorevole, ed una fenditura obliqua taglia la spalla e la mano destra di San Pietro nella scena della prigione.

[3] Le figure allegoriche delle cariatidi e dei quattro termini sono divise da tavolette in finto marmo, e sotto queste vi sono dei piccoli quadri monocromi, che imitano il bronzo, e rappresentano soggetti che si riferiscono alla prosperità degli Stati della Chiesa. Le cariatidi rappresentano il Commercio, la Religione, la Legge, la Pace, la Protezione, la Nobiltà, la Navigazione, l' Abbondanza, la Pastorizia, l' Agricoltura e la Viticoltura. Tutte queste figure ritte in piedi, sorreggono i capitelli sui quali si appoggiano le cornici dei freschi. Esiste nel Louvre un disegno di

Il disegno che trovasi a Firenze, rappresentante con qualche differenza « La Liberazione di San Pietro, » è probabilmente eseguito da uno dei discepoli di Raffaello. [1]

Raffaello della figura rappresentante il Commercio in matita rossa, lumeggiata in bianco: il disegno, sebbene in parte abraso, mostra tuttora d' essere un bello studio dal vero. La donna che lo rappresenta vedesi in profilo, ma con la testa e lo sguardo a noi rivolti: è vestita in costume da contadina, raccolto a metà della vita, e che lascia vedere parte delle gambe e i piedi nudi. Il braccio sinistro, parimente nudo e con la mano aperta, è sollevato come in atto di sorreggere qualche oggetto. Le fattezze ricordano quelle delle Madonne di Raffaello di quel tempo (Louvre, m. 338. Misura m. 0,260 in altezza e 0,132 in lunghezza. Proviene dalla Collezione Jabach).

Oxford, Galleria dell' Università. Viene indicato dal Passavant (vol. II, pag. 512) e dal nuovo catalogo (a pag. 234) un disegno rappresentante l'allegorica figura della « Navigazione, » come una copia forse di data contemporanea della stessa figura della Camera. È disegnata su carta leggermente colorata, ombreggiata col bistro e coi lumi rilevati col bianco.

I finti rilievi in bronzo illustrano i dipinti di cui le cariatidi sono l'allegoria. Rappresentano i soggetti seguenti: La Mèsse; Roma protegge le arti e le scienze mentre Minerva allontana la discordia; l' Agricoltura; la vendemmia; la pulitura del grano; la Pastorizia; il fiume Tevere e Roma; la Marina; due Guerrieri; una Matrona con una fanciulla inginocchiata davanti ad essa. Questi monocromi sono quasi intieramente ridipinti da Carlo Maratta: quelli nei vani della finestra sono sei, ma ridotti in così cattivo stato, da potersi a mala pena discernere. Le stampe di Sante Bartoli riproducono questi soggetti: Giuseppe innanzi a Faraone; Mosè nel punto di attraversare il Mar Rosso; Mosè che riceve le Tavole, l' Annunciazione, la Messa, e la Donazione di Roma fatta da Costantino a Papa Silvestro.

Stocolma. Uno schizzo a penna ed inchiostro ed ombreggiato, rappresentante il passaggio del Mar Rosso, è descritto nel Catalogo del Museo di Stocolma (Non è stato veduto dagli autori).

A Chatsworth. Si conserva un altro schizzo che rappresenta il Re in trono sotto una tenda, con Giuseppe ai suoi piedi verso sinistra, con altre figure ai lati. È uno dei numerosi lavori in terra d' ombra con le luci rilevate col bianco, eseguito da un discepolo di Raffaello.

[1] Firenze. Uffizi, n. 536. Disegno a penna, ombreggiato con inchiostro di China, e con le luci rilevate col bianco, molto danneggiato: l' angelo a destra è quasi intieramente scomparso. Le

Le finte tavolette nello spessore delle finestre ai lati dello stemma Pontificio, sotto questo affresco, ricordano che esso fu condotto a termine nel secondo anno del pontificato di Leone X.

maggiori varianti che distinguono il disegno dall' affresco, sono le seguenti. I guerrieri sui gradini a sinistra di chi osserva nel disegno sono cinque invece di quattro, e variano anco nei movimenti. Di questi, due si trovano ritti in piedi vicino al carcere a cui sono rivolti: colpiti dal chiarore, si coprono gli occhi, l' uno collo scudo e l' altro colla mano, e questi colla destra abbassata impugna la spada. Sul davanti la guardia in atto di salire i gradini, muove diversamente la parte superiore della figura, e non porta la torcia. Il suo vicino sta dormendo, mentre nell' affresco è svegliato dal compagno che ha la torcia accesa in mano. Varia pure il movimento della guardia dall' altro lato, che appoggiata ai gradini sta dormendo. I raggi che emanano dalla figura dell' angelo illuminano qui tutta la scena, non essendovi nè la torcia, nè la luna. Delle due guardie dall' altra parte dell' affresco rimane solo in parte il disegno di quella che seduta sui gradini dorme appoggiata colle braccia allo scudo, e questa trovasi allo stesso posto nell' affresco. Dell' altro soldato non vedonsi che pochi segni, essendo il rimanente, come nella figura dell' Angelo, quasi del tutto cancellato. Malgrado queste variazioni, il disegno è probabile che sia stato fatto da qualche discepolo o da uno schizzo del maestro. Anche per questo affresco Raffaello deve aver fatto dal vero gli studi per ciascuna di queste figure. Questi studi sono però disegnati in modo da far credere che sieno stati eseguiti dal maestro dopo il 1514.

Windsor, Palazzo. Ivi si conserva una figura nuda, la quale si fa innanzi alquanto incurvata, con la testa appoggiata al braccio destro sollevato e con la mano aperta, mentre nell' altra mano abbassata stringe la scure. Questo modello nudo, capovolto, ci dà l' azione della figura del guerriero, che trovasi dal lato sinistro dell' affresco, presso la porta della prigione. Misura pollici 12 $^1/_2$ su 9, ed è eseguito con matita nera in carta azzurro-grigia.

Ivi. Altro disegno in matita nera su carta grigia. Misura pollici 9 $^1/_2$ su 8 $^3/_4$. Rappresenta due uomini nudi in profilo. Il primo di essi, in ginocchio, sporge la gamba sinistra innanzi; ha il braccio destro piegato e la testa e lo sguardo rivolti ad osservare dinanzi a sè in atto di chi grida. Il suo vicino, pure con un ginocchio a terra, stringe colla mano destra le reni del compagno, e guardando nella medesima direzione, solleva l'altro braccio coperto da uno scudo rotondo come per ripararsi. È tuttora incerto se queste due figure siano state eseguite per la Liberazione di San Pietro, o per la Battaglia di Costantino.

Un più esatto calcolo fissa la data del compimento del dipinto verso la fine del giugno 1514.[1]

Il Vasari ci racconta, che « fu Raffaello persona molto amorosa ed affezionata alle donne, e di continuo presto ai servigi loro: la qual cosa fu cagione, che continuando i diletti carnali, egli fu dagli amici, forse più che non conveniva, rispettato e compiaciuto. Onde facendogli Agostin Ghigi, amico suo caro, dipignere nel palazzo suo la prima loggia,[2] Raffaello non poteva molto attendere a lavorare, per l' amore che portava ad una sua donna: per il che Agostino si disperava di sorte, che per via d' altri e da sè, e di mezzi ancora operò sì, che a pena ottenne, che questa sua donna venne a stare con esso in casa continuamente in quella parte dove Raffaello lavorava; il che fu cagione che il lavoro venisse a fine. »[3]

Ed in altro luogo, come abbiamo già innanzi ricordato, il Vasari racconta che Raffaello donò alcune stampe di Marcantonio « al Baviera suo garzone, ch' aveva cura d' una sua donna, la quale Raffaello amò sino alla morte, e di quella fece un ritratto bellissimo, che pareva viva viva. »[4]

Dopo il Vasari, Fabio Chigi (più tardi papa Alessandro VII), pronipote di Agostino Chigi, scrisse nel 1618 ad istanza del suo zio Agostino iuniore, i Commentari della sua Casa. In questo manoscritto

[1] LEO X PONT. MAX. ANN. CHRIST. MDXIIII PONTIFICAT. SVI II

Questa divisa iscrizione è confermata da una lettera di Raffaello al Ciarla, in data del 1° luglio 1514, di cui parleremo più innanzi, e da una nota di pagamento di 100 ducati, che porta la data del 1° agosto 1514. (Ved. Fea, *Notizie*, pag. 9).

[2] Cioè nel Palazzo della Lungara, ov' è dipinta la Galatea.

[3] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 44 e 45.

[4] Ivi, pag. 35.

egli parla anche degli amori di Raffaello, e racconta presso a poco le stesse cose del Vasari, ma di più aggiunge che Papa Leone X, vedendo Raffaello negligente e svogliato nel lavoro a causa dei suoi amori, si rivolse ad Agostino Chigi, sapendo quanto poteva sull'animo del giovane Urbinate, perchè lo persuadesse ad essere più assiduo al lavoro. Agostino accondiscese, pregando il Pontefice di permettere al pittore di terminare prima l'opera che aveva lasciata incompleta nel suo palazzo; ed anzi per indurre Raffaello a riprendere il lavoro e proseguirlo, dovette alla fine concedere, o fingere di non avvedersi, che Raffaello tenesse con sè la sua innamorata. Fabio Chigi racconta che Papa Leone X si sarebbe rivolto al Chigi, perchè Raffaello, avendo già ricevuto l'incarico di decorare le Loggie superiori del Vaticano, trascurava il lavoro a causa dei suoi amori,[1] mentre sappiamo

[1] Praecipua quondam de Raphaele Sanctio.

Huius Raphaelis, pictorum sua sententia facile Principis, operam ut adhiberet postremis eius vitae temporibus, quam uiro amicus in primis, fautor ac liberalis maxime erat, callidis tamen inuentis uti necesse habuit. Sumpserat ille sibi perficiendas Vaticanas Porticus superiores, uerum mulierculae cuiusdam amore vehementer captus uix operi manum admouebat, eamque quasi aliud agens, abalienata in amores cogitatione. Qua de re conquestus Leo Pontifex petijt ab Augustino, cui Raphaelem uiderat omnino antea obsequentem, si quo modo posset ad picturam ex animo prosequendam reuocare; affirmauit ille, atque suis primo in aedibus, ut ea perficerentur, quae incepta relicta erant, postulauit, uotique compos a Pontifice perhumaniter factus est. Cumque ob eamdem animi perturbationem, negligentem suis etiam in rebus cerneret Augustinus, licet eum benigne et comiter detineret; mulierem illam diu latitare curauit, perinde quasi amatorio furto a procis peregre abductam; ipsum interea demulcens, namque pollicens operam ut ubi nam esset comperiretur. Ad mercatores sibi notos ubique dare se litteras, eosque respondere simulatus, repertam tandem, ac breui reuersuram. Eluserat hoc pacto diu Raphaelem, iamque opus procedebat, uerum ut expectandi tedio refrigescentem uidit, continuo mulierem obtulit, utque ea commodius uteretur, eisdem in aedibus, ubi

che le loggie furono decorate dopo che Raffaello aveva terminato per Agostino Chigi l'affresco della Galatea, quello delle Sibille in Santa Maria della Pace, ed i cartoni per i musaici della Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo. Nè pensiamo che ciò sia avvenuto quando si dipingeva la seconda loggia del Palazzo Chigi col Concilio degli Dei e le nozze di Psiche, poichè il Vasari racconta esser ciò avvenuto mentre Raffaello dipingeva la prima delle loggie di quel Palazzo. In talune parti dell'affresco della galleria scorgesi un'esecuzione non affatto uniforme, lo che ci dimostra che non fu eseguito tutto di seguito, ma vi fu interruzione di lavoro. Da quanto dunque racconta Fabio Chigi, si dovrebbe credere che Raffaello avesse già avuta la commissione dal Pontefice di decorare le loggie vaticane, mentre dipingeva la Camera dell'Eliodoro, e dovesse, subito dopo terminate le pitture di quella Camera, lavorare alle loggie; della qual cosa non si ha altro ricordo. Pare a noi che, come spesso si riscontra nei racconti del Vasari, anche in questo, ripetuto più tardi da Fabio Chigi, si ritrovi un fondamento di verità, dacchè l'affresco della Galatea si presta, per il modo

pingebat, commorandi potestatem aut fecit, aut conniuentibus oculis permisit; Alexandri Macedonis imitatus indulgentiam, qui Apelli Regium scortum adamanti, liberaliter donauit, ne ab incepto opere pingendi prae amore desisteret. Verum non admodum felici euento cessit id Raphaeli, frequentius enim, quam par erat, Venere (ferunt) illum utentem, obisse constat anno MDXX, die VI Aprilis, eadem qua natus erat septem supra triginta ante annos. Illius sane meretriculae non admodum speciosam tabulam ab ipso effictam uidimus Romae in aedibus ducis Boncompagni, figura iustae magnitudinis, reuincto sinistro brachio tenui ligula, in eaque aureis literis descripto nomine « Raphael Urbinas. » *

* G. Cugnoni, *Agostino Chigi il Magnifico*. Roma, a cura della Società di Storia Patria, 1878, pag. 30.

con cui è dipinto, a farcelo credere, e dacchè il Pontefice, sebbene tanto desideroso di far proseguire i lavori al Vaticano, concesse che Raffaello nello stesso tempo lavorasse per il Chigi. Comunque sia, certo si è che la Galatea, come gli altri lavori che Raffaello fece per il Chigi, furono condotti a termine prima che si dipingessero le loggie vaticane.

Sebbene la Galatea sia mirabile opera d'arte, non fu però eseguita con quella uniforme finezza di stile e di esecuzione, che sarebbe stato l'effetto di un lavoro non interrotto. Le sue parti ricordano le prime tendenze fiorentine del maestro, il suo posteriore studio dell'antico, ed infine l'aiuto della mano di Giulio Romano. Gli affreschi in Santa Maria della Pace, hanno quella eccellenza che trovasi in tutte le creazioni di Raffaello, eseguite nel 1514: ricordano infatti le più pure forme della Galatea, la larghezza di esecuzione dell'Isaia, e le più nobili figure della Camera dell'Eliodoro. La loro perfezione è però menomata dall'opera non uniforme degli assistenti, quanto dai sofferti restauri.

Le varie indicazioni che si ricavano dalla storia e dalle pitture, ci mostrano come la clientela che andavasi formando attorno al grande Urbinate, avesse incominciato a divenire in questo tempo così estesa quale il Lomazzo ci ha descritto, quando narra che il geniale artista era sempre seguìto da una schiera di discepoli, facendo strano contrasto, nei loro incontri per Roma o al Vaticano, col solitario Michelangiolo.[1] Accompagnavano il giovane maestro, Marcantonio, il Penni, Giovanni Da Udine, Giulio Romano, il Dossi, Timoteo Viti; tenevan dietro il Bramante, già maturo d'anni, Fra Giocondo, il Peruzzi, i Sangalli

[1] Lomazzo, *Idea del Tempo*, op. cit., a pag. 40.

e gli altri architetti che illustravano con la loro presenza in quei giorni la Città Eterna, e che l' arte stringeva in amichevole consorzio. Notiamo la presenza al Vaticano dei due Bernardi, del Bibbiena, dell' Accolti, che accompagnò Giovanni de' Medici ed il Cardinale di Ancona al conclave del 1513, di Pietro Bembo, segretario col Sadoleto di Leone X, di Lorenzo Pucci, cancelliere della Dataria, ed infine di Baldassarre Castiglione, agente del Duca di Urbino presso il Vaticano. Ora l' uno ora l' altro di questi illustri prelati o diplomatici, durante il pontificato di Leone X, ricercavano l'amicizia di Raffaello, e primo tra essi il Castiglione, che più specialmente mostrava la grande ammirazione che egli aveva per l' ingegno del giovane artista.

È una delle cose più interessanti per la letteratura di quei tempi, la lettera, già più volte pubblicata, che Raffaello scrisse a Baldassarre Castiglione, nella quale ringraziava quel gentiluomo delle lodi fattegli pel compimento della Galatea. La forma e la sostanza di questa lettera sono così notevoli, da meritare attenta considerazione.

« Signor Conte (così scriveva l' Urbinate) ho fatto
» disegni in più maniere sopra l' invenzione di V. S.,
» e sodisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adula-
» tori, ma non sodisfaccio al mio giudizio perchè
» temo di non sodisfare al vostro. Ve li mando. V. S.
» faccia eletta d' alcuno, se alcuno sarà da lei sti-
» mato degno. Nostro Signore (il Papa) con l' ono-
» rarmi m' ha messo un gran peso sulle spalle. Que-
» sto è la cura della fabbrica di San Pietro. Spero
» bene di non cadervici sotto, e tanto più quanto il
» modello che io n' ho fatto, piace a Sua Santità, ed
» è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col

» pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme de-
» gli edifici antichi, nè so se il volo sarà d' Icaro. Me
» ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto
» che basti. Della Galatea mi terrei un gran maestro
» se vi fossero la metà delle tante cose che V. S. mi
» scrive; ma nelle sue parole riconosco l' amore che
» mi porta, e le dico che, per dipingere una bella,
» mi bisogneria veder più belle, con questa condi-
» zione che V. S. si trovasse meco a fare scelta del
» meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici, e
» di belle donne, io mi servo di certa idea che mi
» viene nella mente. Se questa ha in sè alcuna eccel-
» lenza d' arte, io non so; ben m' affatico d' averla.
» V. E. mi comandi. *Di Roma.* »

Questa lettera manca di data, ma è indirizzata al Castiglione da Roma: si riferisce generalmente ad avvenimenti che occorsero nel 1514.[1] Deve essere stata scritta nella seconda metà dell' estate di quell' anno, quando Raffaello scrisse al Ciarla ad Urbino. La forma rispettosa di questa lettera, fa vivo contrasto con quella familiare della seconda.

« Al mio cariss° Zio Simone di Battista di Ciarle da Urbino in Urbino.

» Carissimo in locho de Patre. Hò ricevuto una vostra a me carisima per intendere che voi non site corociato con mecho, che in vero avereste torto, considerando quanto è fastidioso lo scrivare quando non importa: adesso importandomi ve rispondo per dirvi intieramente quanto io posso fare ad intendere. Prima circa a tor dona, ve rispondo che quella che voi mi

[1] Il Bottari dà due versioni di questa lettera. Vedi Bottari, op. cit. *Lettere,* vol. I, pag. 116 e vol. II, pag. 23. La seconda contiene il passo «.... che per dipingere una bella, mi bisogneria veder più belle. » Questo passo non si ritrova nella prima.

volisti dare prima, ne son contentissimo e ringratione Dio del continuo di non haver tolta nè quella nè altra, et in questo ne son stato più savio di voi, che me la volevi dare. Son certo che adesso lo conoscete ancora voi, ch' io non saria in locho dove io son, che fin in questo dì mi trovo havere roba in Roma per tre mila ducati d' oro, e d' entrata cinquanta scudi d' oro, perchè la Santità di N. S. mi hà dato perchè io attenda alla fabrica de Santo Petro trecento ducati d' oro di provisione, li quali non mi sono mai per mancare sinche io vivo, e son certo haverne degl' altri, e poi sono pagato di quello io lavoro quanto mi pare a me, et ho cominciato un' altra stantia per S. S.tà a dipignare che montarà mille ducati d' oro: si che, carissimo Zio, vi fò honore à voi et à tutti li parenti et alla Patria, ma non resta che sempre non vi habbia in mezo al chore, e quando vi sento nominare, che non mi paia di sentir nominare un mio Patre; e non vi lamentate di me che non vi scrivo, ch' io me haveria a lamentare di voi, che tutto il dì havete la penna in mano, e mettite sei mesi da una lettera e l' altra, ma pure con tutto questo non mi farite corociare con voi, come voi fate con mecho a torto. Sono uscito da proposito della moglie, ma per ritornare vi rispondo, che voi sapete che Santa Maria in Portico (Cardinal Bibiena) me vol dare una sua parente, e con licenza del zio prete (Bartolommeo Santi), e vostra li promesi di fare quanto sua Rma Signoria voleva, non posso mancar di fede, simo più che mai alle strette, e presto vi avvisarò del tutto, habiate patienza, che questa cosa si risolva così bona, e poi farò, non si facendo questa, quello che voi vorite, e sapia che se Francesco Buffa ha delli partiti, che ancor io ne hò, ch' io trovo in Roma una

Mamola bella secondo hò inteso di bonissima fama Lei e li loro, che mi vol dare tre mila scudi d' oro in docta, e sono in Casa di Roma che vale più cento ducati qui, che ducento là; siatene certo. Circa a star in Roma, non posso star altrove più per tempo alcuno per amore della fabrica di Santo Petro, che sono in locho di Bramante: ma qual locho è più degno al mondo che Roma, qual impresa è più degna di Santo Petro, ch' è il primo tempio del Mondo e che questa è la più gran fabrica che sia mai vista che montarà più d' un millione d' oro, e sapiate che l' Papa hà deputato di spendare sessanta mila ducati l' anno per questa fabrica, e non pensa mai altro. Mi ha dato un comp.° Frate doctissimo e vecchio de più d' octant' anni, el Papa vede che 'l puol vivere pocho, hà risoluto S. Santità darmelo per compagno ch' è huomo di gran riputatione sapientissimo acciò ch' io possa imparare, se ha alcun bello secreto in architectura, acciò io diventa perfettissimo in quest' arte, ha nome fra Giocondo; et onni dì il Papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo con noi di questa fabrica. Vi prego voi voliate andare al Duca, e alla Duchessa e dirli questo, che sò lo haveranno charo a sentire che un loro Ser. si facci honore, e racomandatimi a loro Signoria, et io del continuo a voi mi raccomando. Salutate tutti gli amici e parenti per parte mia, e massime a Ridolfo el quale hà tanto buono amore en verso di me. Alli primo Luglio 1514.

» El vostro Rafael Pittore in Roma. »

Quale di queste lettere è quella che meglio pone al nudo i sentimenti e l' animo di Raffaello? Quella diretta al Castiglione, piena di adulazioni, di antitesi e di allusioni classiche, o quella diretta al Ciarla, in

cui si tratta famigliarmente dei guadagni ch' egli faceva con l' arte sua, e della opportunità di prender moglie e di avere una ricca dote?

Il volo d' Icaro, cui il pittore accenna, può essere stato l' effetto del ricordo lasciatogli nella mente dall' affresco del Peruzzi di questo soggetto nella villa Chigi. Ma come possiamo conciliare questa similitudine, coi progetti di matrimonio del Cardinal Bibbiena o gli studi su Vitruvio, con i tentativi che l' Urbinate faceva per iscoprire i segreti di Fra Giocondo? Che diremo noi della condotta di Raffaello, il quale trascurava il suo lavoro per darsi ai piaceri, mentre non aveva abbandonato l' idea di togliere in moglie una nipote del Cardinale, e discuteva sul serio le possibilità di sposarsi ad una onesta ragazza con ricca dote? Le congetture che se ne possono trarre sono molte. Dobbiamo però ricordarci, che la morale del secolo decimosesto non deve essere misurata alla stregua della morale del secolo decimonono. Donne di dubbia fama prendevan parte ai più alti trattenimenti della Corte Papale: Imperia regnava nel palazzo di Agostino Chigi, ed era ammessa alla tavola a cui principi e prelati erano invitati. La riputazione di un uomo non era menomata se lo si vedeva prestare omaggio ora ad una donna onesta, ora ad una cortigiana. La pubblica opinione, se pure a quei tempi esisteva, non era così rigida nel condannar tali errori.

Le lettere di Raffaello al Ciarla ed al Castiglione sono ambedue conosciute già da molto tempo. Il Richardson pubblicò nel 1722 un estratto della prima di queste due lettere, che apparteneva al Cardinale Albani (più tardi papa Clemente XI). Questa fu copiata da Lucantonio Giunta per una cronaca d' Urbino, e fu poscia ritrovata dal Pungileoni nel palazzo Albani.

Fu detto che è stata trovata nel 1631 tra le carte dell' ultimo Duca di Urbino; ma la verità potrebbe essere che la lettera fosse stata mandata, per istigazione di Raffaello stesso, a Francesco Maria I, e che questi la conservasse e passasse poi agli eredi.[1] La lettera diretta al Castiglione fu data la prima volta alle stampe in una raccolta compilata da Bernardino Pino a Venezia, nel 1582.[2] Il Passavant a proposito di queste lettere osserva, che se lo stile di quella diretta al Castiglione non è stato ritoccato dall'editore, ne conseguirebbe che Raffaello non usasse scrivere nel suo dialetto che ai suoi parenti, e che all' occorrenza sapesse esprimere i suoi concetti nel più puro italiano.[3] Ma Gaetano Guasti più saviamente ritiene che la lettera diretta al Castiglione sia stata composta per lui, con bel modo di lingua e di stile, da qualche letterato suo amicissimo. « Quando scriveva proprio Raffaello, così egli dice, si vede nella lettera allo zio: quella sì che è sua fattura, e nella lingua dove apparisce il dialetto nativo e romanesco, e nello stile che è d' uomo che nulla o poco sapeva di lettere. Dovendo scrivere in risposta ad una lettera del Castiglione, uomo letteratissimo, è naturale che il Sanzio non si arrischiasse di farlo senza l' aiuto altrui. »[4] Questa asserzione ci pare invero assai plausibile.

Il Tiziano si valeva dell' Aretino a questo scopo,

[1] Fu copiata per servire alla Cronaca di Lucantonio Giunta, intitolata *Memorie storiche d' Urbino*, manoscritto del XVII secolo che si conserva al palazzo Albani. (Vedi Pungileoni, *Raffaello*, op. cit., pag. 157-166). Vedi anche il passo riportato dal Richardson, op. cit., pag. 257.

[2] Bernardino Pino, *Nuova Scelta di Lettere*, Venezia, 2 gennaio 1582. Vedi Pungileoni, op. cit., pag. 161.

[3] Passavant, *Raphäel*, vol. I, pag. 501.

[4] G. Guasti, *Raffaello d' Urbino*, traduzione del Passavant, nota a pag. 148, Firenze, Successori Le Monnier, 1882.

ed è probabile che anche Raffaello si servisse di lui per le sue corrispondenze. Nè è improbabile che l' uno e l' altro affidassero il medesimo incarico ad una stessa persona. Lo stile infatti della lettera di Raffaello al Castiglione, è quello della prima lettera di Tiziano alla Marchesa di Mantova. Prima di venire a stabilirsi a Venezia, l' Aretino passò la sua giovinezza al servizio di Agostino Chigi, dove ebbe occasione di frequentare la compagnia di Giulio Romano e di Marcantonio, e di divenire intimo, come se ne vantò, con Raffaello.[1] E conferma questa congettura il fatto che la lettera diretta al Castiglione fu stampata appunto a Venezia, dove fu ritrovata fra i manoscritti senza data dell' Aretino. Se altri e più sicuri indizi si aggiungessero a provare, che l' Aretino ha realmente composto la lettera di Raffaello al Castiglione, potremmo con qualche certezza indicare il tempo in cui essa fu scritta. L'allusione al modello di San Pietro, che Raffaello dice di aver fatto, ha molto valore. Quel modello al quale allude, fu disegnato entro i tre mesi che seguirono la morte del Bramante, e fu dato a Giovanni Barile per la costruzione. Il Bramante morì nel Marzo; il modello fu condotto a termine prima del 1° di Agosto, ed il Barile fu incaricato di costruirlo in legno il 1° Novembre del 1514.[2] La lettera di Raffaello fu indirizzata all' inviato d' Urbino nell' estate. La « Galatea » dovè perciò essere stata condotta a termine prima, perchè il Castiglione potesse essere in grado di lodare per

[1] L' Aretino nel *Dialogo della Pittura del Dolce*, op. cit., pag. 9.

[2] Vedi la minuta di una lettera del Bembo in data del 1° agosto 1514 (*Epistolarium P. Bembi,* Liber IX). Vedi anche Fea, op. cit.; Milanesi, *Vasari,* vol. VIII, nota alla pag. 92, e Milanesi, *Scritti varii,* in-8°, Siena, 1873, pag. 180.

quella pittura l' Urbinate, e riceverne i ringraziamenti del pittore per i suoi elogi.

Molte feste ebbero luogo nella villa Chigi alla Lungara durante il pontificato di Leone X; ma le pitture che dovevano adornarne le stanze, non erano ancora terminate alla morte del Chigi. Questi aveva speso molti anni della sua vita per decorare magnificamente la sua principesca dimora, e si era valso per ciò dell' opera di molti pittori. Il Peruzzi che aveva costruito il palazzo, dipinse la vòlta della loggia che guarda verso il fiume con pitture di soggetto mitologico.[1] Egli coprì le volte delle lunette con soggetti antichi; le lunette furono dipinte da Sebastian Del Piombo con soggetti tratti dal poema di Ovidio,[2] e quel pittore sarebbe stato forse incaricato di decorare anche le pareti, se non fosse sorto il dubbio nella mente del Chigi, che l' ingegno del pittore non fosse per avventura inferiore all' incarico. La figura di Polifemo ch' egli dipinse nello spazio rettangolare che trovasi presso alla « Galatea, » fu probabilmente considerata al disotto del suo valore. Il Chigi richiese allora Raffaello di continuare la serie di quelle pitture, delle quali il « Polifemo » non era che il primo saggio.

Il soggetto che Raffaello fu incaricato di trattare, era stato senza dubbio originariamente riservato pel suo collega veneziano. Noi possiamo accennare alla sfuggita quali fossero gli effetti della sostituzione di un artista all' altro. Sebastiano prima di abbandonare la Farnesina, è probabile che fosse uno degli amici di Raffaello; ma naturalmente l' affetto che egli aveva

[1] Vedi l' edizione inglese *History of painting in Italy*, vita di Baldassarre Peruzzi, vol. III, pag. 380 e segg.

[2] Vedi *History of painting in North Italy*, vita di Sebastian del Piombo, vol. II, pag. 314 e segg.

verso il suo fortunato competitore, dovè mutarsi in un sentimento di rancore, dopochè lo vide succedergli nel lavoro. Egli doveva però sentirsi di troppo inferiore al pittore delle Camere per poter con esso gareggiare. Raffaello, togliendo il soggetto della « Galatea » forse dalle mani stesse di Sebastiano, produsse una pittura che a buon dritto si deve considerare superiore a quanto Sebastiano poteva creare. Il Chigi attinse per le commissioni di questi soggetti, alla « Giostra, » poema del XV secolo composto dal Poliziano in onore d' un torneo, nel quale Giuliano de' Medici aveva ottenuto la palma. Ivi è descritto il palazzo di Venere adorno delle favole di Urano, Venere, Plutone, Ercole e Polifemo. Il poeta ci racconta come il Ciclope stesse su di una roccia, all' ombra di un platano, con la zampogna del dio Pane allato, guardando Galatea, mentre ella andava a diporto per le acque, cercando piegarle il cuore col canto. Galatea era su di un carro, che alcuni delfini conducevano sul mare: i Tritoni e le Nereidi le danzavano attorno, schernendo le lusinghe del suo infelice amante. La imitazione classica che si riscontra nel poema della Giostra, non è considerata come ricca di pensiero poetico.[1] Raffaello inconsapevolmente osservò questo difetto e ricercò la fonte delle ispirazioni del Poliziano. Non facevano difetto i modelli antichi cui egli potesse ricorrere: il Museo Capitolino possiede la forma cavata da un bassorilievo in due parti che il Bartoli incise, quando il modello originale si conservava nel monastero di San Francesco a Ripa. Questo bassorilievo può essere stato una di quelle composizioni alle quali Raffaello si ispirò nel comporre tale soggetto,[2] e

[1] Springer, *Raffaello e Michelangelo,* op. cit., 264.
[2] Bassorilievo rappresentante il Coro di Afrodite. Museo del

abbiam già notato per innanzi, come per la figura della Galatea il pittore s' ispirasse a quella di una Ninfa degli antichi.[1] Raffaello studiò tutti gli elementi più leggiadri delle composizioni di questo genere, e seppe trarne partito per creare una pittura che ha tutta la grazia e la genialità dei tempi classici. « Raffrontando la Galatea coi capolavori che la precedettero, ed anche con quelli ad essa contempora-

Campidoglio. Sala del Fauno, Getto di un sarcofago, inciso in rame da Sante Bartoli in « Aede D. Francisci ad Ripas » (Roma). « *Admiranda Romanorum antiquitatum vestigia,* Romae, 1693 n. 31. Vedesi in uno di questi bassorilievi Leucotea, coronata di fiori seduta sul dorso di Glauco a cui è rivolta, tenendo con una mano parte della veste che, gonfiata dalla brezza, si solleva ad arco attorno alla persona, con accanto un amorino. Glauco si volge ad essa, tenendo in capo con una mano un cofanetto, mentre con l' altra conduce un bove marino. In vicinanza vedesi Portunno, sul dorso del quale è seduta una Nereide che appoggia una mano su di una cetra, tenuta da un amorino. Portunno con la sinistra tiene l' àncora appoggiata alla spalla, e con la destra sollevata tiene per mano un amorino che siede sull' altra spalla. Sul davanti, un amorino galleggia sulle acque portato da un delfino, alle cui orecchie si tiene con le mani. Un secondo sta a cavalcioni d' un altro delfino, dando fiato ad una conchiglia a guisa di tromba. Nell' altro bassorilievo vedesi una Venere seduta sul dorso d' un caprone marino, guidato da un tritone; di fronte a Venere veggonsi due amorini, « uno dei quali tiene con una mano una face, mentre coll' altra solleva, quasi in atto di scherzosa minaccia, un piccolo delfino contro la Dea, la quale stende la palma della mano come per fermarlo: una Nereide è seduta sul dorso di un' altra divinità marina, in forma di centauro, che con la sinistra conduce pel morso un cavallo marino e nella destra ha un bastone, rivolti entrambi a guardarsi. Sul davanti, portati sulle acque, veggonsi qui pure due amorini, uno dei quali gettato a traverso di un delfino galleggia sulle acque, mentre il compagno a cavallo d' un delfino, solleva un braccio in atto di batterlo.

Lo studio delle opere degli antichi appare evidente anco in due o tre bellissimi disegni, che trovansi ad Oxford ai num. 82 e 83. In essi, Tritoni, Dei marini e Nereidi sono bellamente raggruppati in una ornamentazione (Ved. anche al Cap. XIII).

[1] Vedi quanto si disse in proposito (Cap. VIII, pag. 51), e quanto si dirà più innanzi discorrendo delle pitture della Sala Borgia.

nei che Raffaello eseguì, si vede come questa si avvicini, più di ogni altra pittura del maestro, all'arte classica, per modo che può quasi considerarsi come opera di un pittore antico. Il risalto che tutte le figure hanno convenientemente le une con le altre; la disposizione di ciascuna d'esse, per quanto possibile, nel medesimo piano; l'artificio di riempire gli spazi dell'affresco; il rapido passaggio al fondo della pittura che si chiude con un maestoso orizzonte, per modo che ogni figura si stacca con verità l'una dall'altra; tutto ciò mostra chiaramente come Raffaello studiasse i metodi di composizione che erano peculiari agli antichi. »[1] Tutto qui è ispirato ai tempi classici: quella naturalezza che hanno le figure, e il brio e l'arditezza, non impudica, che ha la composizione nel suo complesso, la farebbero credere un'opera ingenua e primitiva. È a deplorarsi che la figura del Polifemo non faccia parte di questa scena descritta dal poeta: egli è dipinto infatti nel vicino affresco alla destra della Galatea. Questa scorre col suo corteo per le acque, quasi nuda; solo in parte è coperta da un largo manto rosso, che le gira attorno alle gambe ed al fianco sinistro. Per l'impeto del vento, il manto le aderisce alla persona, ed in parte fluttua per l'aria, formando gaio contrasto coi capelli sciolti, che il vento solleva a ciocche. L'elegante equilibrio della persona col movimento delle acque su cui la conchiglia si muove mediante ruote; la inclinazione delle spalle a destra, resa necessaria dal movimento dei delfini, che, guidati con freni dalla dea, cercano di forzarle la mano per una corsa più rapida costringendola ad allungare le braccia; il movimento del capo di lei che volgesi dall'altra parte a sorridere al Ci-

[1] H. Grimm, *Künstler und Kunstwerke*, op. cit., vol. II, pag. 10.

clope; sono tutte espressioni piene di tale grazia, naturalezza e verità, che solo Raffaello poteva conseguire. Un Cupido alato che fa parte del corteo della Dea, si afferra al mostaccio di un delfino, e sorride sentendosi trasportare a rimorchio sull' acqua. A sinistra una Ninfa sta seduta su di un mostro in forma di pesce e d' uomo, dai piedi a foggia di piume simili a quelli d' una foca.

La Ninfa con la mano del braccio destro sollevato e con l' altra del braccio piegato, ritiene il panno che le sfugge dalle sue spalle a sinistra, e che il vento rigonfia in curva sulla testa. Essa ha l' aspetto gaio, e sorride al mostro barbuto col capo coronato di foglie, il quale con braccia nerborute, e fissandola in volto, la stringe per la vita. Dietro a costoro vedesi un dio marino a cavallo di un bianco destriero, in atto di dar fiato ad una conchiglia a guisa di tromba. Dall' altro lato della Galatea, e di riscontro a questo dio marino, un altro, che vedesi di profilo e fa col primo contrasto, rispondendo alla chiamata di quello, suona un corno. Un Tritone, in forma di Centauro, con le gambe e con le unghie di cavallo e colla parte superiore del corpo in forma d'uomo, porta sul dorso una Ninfa. I lunghi e copiosi capelli di questa sono sollevati dal vento e portati al disopra della fronte. Il mostro, spingendosi innanzi con un remo, si volge a guardarla. Al disopra delle acque, volano per l' aria quasi facendo corona, tre belli amorini, pieni di vita e di movimento, che rivolti verso il corteo, scagliano dardi in varie direzioni; mentre un quarto, quasi nascosto tra le nubi, ne tiene con ambe le mani un fascio, osservando attento i compagni.

Noi sappiamo quando questo soggetto fu portato a compimento: ci domandiamo ora quando questo af-

fresco sia stato cominciato. Da alcuni indizi può rilevarsi come il maestro, in questa pittura, abbia fatto ritorno agli studi da lui eseguiti precedentemente subito dopo il suo arrivo in Roma, mentre sotto altri rispetti si palesi come il suo ingegno siasi viepiù sviluppato dagli ultimi affreschi delle Camere. Se, come si notò già per lo innanzi, Raffaello s' ispirò per questa figura della Galatea all' azione di una pittura antica; il carattere, il sentimento e lo stile del disegno ci ricordano ugualmente la Santa Caterina, ora nella Galleria Nazionale di Londra, e lo studio per la Teologia della Camera della Segnatura, che trovasi a Windsor. Quanto all' esecuzione tecnica, pare a noi che la pittura si avvicini al tempo in cui Raffaello dipingeva gli affreschi della vòlta nella Camera dell' Eliodoro. Se tutte le parti dell' affresco della Farnesina fossero state trattate con la medesima arte con la quale fu eseguita la Galatea, sarebbe una delle più belle creazioni del maestro. Pur troppo quell' inerzia cui abbandonavasi il giovane pittore, malgrado gli eccitamenti del Chigi, fu causa che il maestro affidasse a Giulio Romano di condurre a termine il lavoro sotto la sua direzione.

I duri contorni, i toni rossi e quella particolare tendenza alle forme pesanti, propria di Giulio; forme che si osservano nel gruppo a sinistra del Tritone con la Ninfa seduta sul suo dorso, non sarebbero stati certo in armonia col rimanente della pittura, se Raffaello con poche ma briose pennellate non avesse saputo, per quanto era possibile ricondurre nell' affresco quell' armonia che il suo discepolo aveva per un momento turbata.[1]

[1] *Farnesina.* Questa bella pittura fu condotta a termine senza esser nelle ombre ripassata a tratti. L' armonia di essa è

La lettera di Raffaello al Castiglione non contiene alcuna allusione alle Sibille nella chiesa di Santa Maria della Pace, quantunque esse debbano, per vari motivi, attribuirsi al medesimo periodo in cui la Galatea fu eseguita. Anche in quest' opera si osserva la medesima vicenda di energia e di abbandono che abbiamo notato per la Galatea; anche in questo affresco troviamo un' imitazione più spiccata dell' antico, e l' applicazione alla pittura dei principii dell' arte monumentale. Essendo molti i lavori a cui Raffaello do-

ora in parte perduta per essere stato ridipinto quasi totalmente il mare e, con parziali ritocchi, il cielo. La bella figura della Galatea ha sofferto qua e là qualche piccolo danno, come per esempio nelle mani, dove all' ultima falange dell' indice della mano sinistra è caduto il colore. Sul deltoide del braccio destro si vedono due restauri: inoltre i capelli sono stati in qualche parte rifatti sul nuovo colore azzurro del cielo. Il manto rosso è alquanto cresciuto nel tono: la parte in ombra è alquanto oscurata, e la parte in luce è divenuta biancastra e quindi non in armonia col rimanente del colore della veste. Notasi uno squilibrio fra la tinta chiara della figura della ninfa sul davanti a sinistra di chi osserva, ed il colore della parte inferiore della stessa figura. Si direbbe che il maestro non giunse in tempo per ripassare quella parte inferiore, la quale sembra essere stata eseguita assieme col tritone sul cui dorso sta la ninfa, dal suo discepolo Giulio Romano. Così qua e là notasi qualche parziale ritocco di minore importanza, ed una leggiera fenditura nell' intonaco taglia la gamba diritta del Cupido, che sta a destra nel cielo. Non sappiamo se i restauri suaccennati siano lavoro di quel Giovanni Paolo Mariscotti, il quale rinnovò la decorazione dei pilastri della finta architettura, ed il cui nome, con la data 16.0 (1650?), vedesi scritto in una finta tavoletta fra l' ornato del pilastro a destra di chi osserva l' affresco. Non conosciamo attualmente studi che abbiano servito per questa pittura.

Venezia. Accademia di Belle Arti. Il disegno a matita rossa del Tritone colla donna sul dorso, che trovasi nella cornice XXXV, n. 10, è una copia fatta dall' affresco.

Roma. Galleria dell' Accademia di San Luca. Ivi si conserva una copia ad olio, su tela, dell' affresco della Galatea, la quale copia si attribuisce a Giulio Romano. Essa non può tecnicamente considerarsi del XVI secolo; nè crediamo possa esser neppure la copia eseguita da Pietro da Cortona, di cui fa menzione il Passeri nelle *Vite di Pittori* (in foglio, Roma, 1772, pag. 400).

veva attendere e pei quali era stimolato, non solo dal Chigi, ma anco dal Pontefice, e non bastando gli aiuti che aveva, nel dipinto in Santa Maria della Pace si servì anco dell'opera di Timoteo Víti.

Il Vasari ci dice, che i cartoni e gli affreschi delle Sibille e dei Profeti in Santa Maria della Pace furono eseguiti da Raffaello dopo una visita furtiva da lui fatta alla Cappella Sistina, di cui Michelangiolo aveva le chiavi. [1] La medesima storiella, ripetuta nella vita di Michelangiolo ed in quella di Sebastiano del Piombo, si troverebbe modificata dallo stesso Vasari in quella di Timoteo Viti, con queste parole: « Lavorò col maestro nella chiesa della Pace le Sibille *di sua mano ed invenzione*, che sono nelle lunette a man destra, tanto stimate da tutti i pittori: il che affermano alcuni, che ancora si ricordano averlo veduto lavorare, e ne fanno fede i cartoni che ancor si ritruovano appresso i suoi successori. » [2]

Non è necessario cercare di porre d'accordo queste divergenze, poichè gli stessi affreschi rivelano che il Viti dipinse i Profeti nella stessa parete, ma superiormente alle Sibille; onde si può facilmente ritenere che il Viti abbia assistito il maestro nel preparare i cartoni come anco nell'eseguire la pittura, specialmente nelle parti accessorie delle Sibille. [3]

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 22 e 54, e vol. XII, pag. 191.

[2] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 151.

[3] Il Celio nella sua opera intitolata: *Memoria fatta delli nomi degli Artefici delle Pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma* (Napoli, 1638), riferisce che i cartoni dei Profeti e delle Sibille trovavansi nella guardaroba del Duca d'Urbino. Ma il Passavant (vol. II, pag. 139) giustamente osserva che, se i cartoni rimasero al Viti, esso potè averli avuti in dono dall'amico suo Raffaello. Il tempo in cui Timoteo Viti si trovava a Roma, può sapersi dal Pungileoni nella vita di questo pittore (a pag. 105), ove ricorda diversi pagamenti che Timoteo fece ad

Non era poi necessario che Raffaello visitasse furtivamente la Cappella Sistina, poichè il pubblico vi era già stato ammesso durante l'estate del 1511.

Il disegno completo che doveva servire per l'affresco fu probabilmente lavoro di uno dei discepoli, dallo schizzo e dagli studi del maestro, e sotto la sua vigilanza.[1]

La bella simmetria della disposizione di questo affresco in Santa Maria della Pace, è stata ammirata da tutti i critici dell'arte. Il Vasari dice che quest'opera era tenuta per « la migliore, e fra le tante belle, bel-

una confraternita di Urbino, dal 1510 fino al 1520. Le lacune che si notano in quei pagamenti, ci dimostrano che il pittore fu assente dalla sua città natale dal novembre 1510 fino al luglio 1511, dal marzo 1512 fino al settembre 1513, e da ultimo durante tutto l'anno 1514 fino al primo maggio 1515. Ma da questa ultima data lo si trova senza interruzioni ad Urbino fino al 1520. Per cui la cooperazione di Timoteo, quale assistente di Raffaello, negli affreschi della chiesa di Santa Maria della Pace, fu evidentemente nell'anno 1514 fino al maggio del seguente anno; ed in questo tempo certamente si può credere che sia stato eseguito l'affresco, coi Profeti e le Sibille, per Agostino Chigi in Santa Maria della Pace.

[1] Oxford. Christ Church College, Collezione Guise. Avvi un disegno, o cartoncino lumeggiato col bianco ed ombreggiato col bistro, della misura di pollici 15 1/2 per 35 1/4. Questo disegno che coincide in tutte le sue parti coll'affresco, è così manomesso ed alterato dal restauro, che non possiamo darne alcun giudizio sicuro. Ciononostante non siamo disposti a crederlo originale, ma piuttosto copia messa in pulito da qualche scolare di Raffaello.

Stockholm. Nella collezione reale viene ricordato dal Passavant (vol. II, pag. 142) un altro disegno, il quale differisce in qualche parte dall'affresco, specialmente nella vecchia Sibilla. Si crede che questo disegno possa essere di Timoteo Viti, da un primo schizzo di Raffaello.

Il padre Resta dice in una lettera indirizzata al suo amico Gabburi, in data del 1704, che egli comprò la metà della composizione delle Sibille a Norimberga, l'altra metà a Messina. Ma poichè si conosce per esperienza che il Padre Resta si è spesso ingannato nei suoi giudizi, così lasciamo ad esso la responsabilità della sua opinione. Vedasi Bottari, *Lettere pittoriche*, vol. II, pag. 112.

lissima; » ed il Burckhardt ritiene, che l'armonia e la perfetta distribuzione delle parti, come pure la grandiosità delle forme e delle espressioni, dovessero far considerare le Sibille per la pittura favorita di ogni intendente di cose d'arte.[1]

La parte superiore avente nel mezzo la finestra, è decorata con figure di Profeti ed angioli.[2] La parte inferiore è disposta attorno all'arco della cappella. Sopra l'arco, nel mezzo, su di una specie di dado, è figurato un angioletto con un ginocchio piegato, che tiene con le mani una face accesa appoggiata alla spalla sinistra, simbolo della luce profetica trasmessa al mondo dalle Sibille. A sinistra vedesi la Sibilla Cu-

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 23. *Cicerone* del Burckhardt, pag. 931.

[2] Da un lato vedesi il giovane profeta Daniele seduto, il quale tiene con la mano sinistra una tabella appoggiata al ginocchio, e con l'altra mano sta come in atto di scrivere, volgendo animato la testa e lo sguardo dall'altro lato per leggere le parole: « RESVRREXI. ET. ADHVC. SVM. TECVM », che sono scritte in una tabella tenuta dinanzi a lui dal profeta Davide ritto in piedi. Questi è vestito degli abiti sacerdotali, ed ha la testa rivolta al primo. Dietro ai due Profeti v'è un angelo che, con grazioso movimento volge il capo verso Davide. Dall'altro lato della finestra, di riscontro a Daniele, sta seduto dinanzi a noi il profeta Osea, il quale con la mano destra tiene appoggiata al ginocchio una tabella, e con l'altra mano indica l'iscrizione che trovasi sulla tabella: « SVSCITABIT EVM. DEVS. POST. BIDVVM. DIE. TERTIA. » Vicino a questo e dietro a Davide havvi il profeta Giona, ritto esso pure in piedi, veduto quasi di fianco, il quale con la mano del braccio sinistro allungato, tiene una tabella appoggiata al ginocchio, e l'altra mano piegata al petto, mentre con la testa e lo sguardo sollevato, osserva un angioletto che si vede nell'altra parte dell'affresco librantesi per l'aria ed a lui rivolto. Tra Osea e Giona è dipinto un altro angiolo, il quale con l'indice della mano destra sollevata accenna il cielo. Qui pure, sopra a Giona, si libra per l'aria un altro angioletto, il quale con la testa è rivolto a Giona, mentre con la mano destra accenna a Davide e Daniele, e con l'altra indica il cielo.

Il fondo è formato da una finta architettura, messa in prospettiva, con pilastri e cornicione, avente nel mezzo la finestra.

mana seduta : ha il piede su di un vaso, e con la mano sinistra tiene un volume appoggiato sulla gamba, mentre con la destra sollevata prende il volume profetico che un angiolo, librantesi sulle ali, le tiene aperto dinanzi, e sul quale leggesi in caratteri greci l'iscrizione : « La Resurrezione dei morti. » [1] Alla sinistra della Sibilla, un fanciullo alato appoggia il mento sulla mano destra ed il gomito sopra una tabella, con lo sguardo rivolto a leggere la profezia scritta nella pergamena che l' altr' angiolo mostra alla Sibilla. Leggesi nella tabella sulla quale esso appoggia il gomito : « Verrà alla luce. » Segue appresso la Sibilla Persica, che si appoggia con la persona e la mano sinistra sull'arco, mentre ha la testa ed il braccio destro rivolti dall'altro lato. Ella scrive le parole: « Egli avrà il destino della morte » su di una tabella che un angiolo seduto sull' arco sostiene dinanzi a lei; e mentre la guarda, solleva il braccio destro e coll' indice teso accenna al cielo. Dall' altro lato, di riscontro a questa figura, sta alla destra un altro angiolo seduto, che tiene appoggiata sulla gamba una tabella e ne indica col dito alla Sibilla Frigia l' iscrizione : « Il cielo circonda il vaso della terra. » Questa Sibilla, come la Persica, si appoggia con parte della persona e con una mano sulla curva dell' arco : ha il piede sinistro sopra un vaso, e sulla gamba appoggia l' altra mano. Si volge animata con la testa e lo sguardo

[1] La Sibilla Cumana, per quanto noi sappiamo, era assai vecchia, e tale la figurò il Buonarroti nella Cappella Sistina; questa di Raffaello è invece una giovane. Per cui, o gli scrittori errano nel nome di questa Sibilla, o Raffaello si allontanò dal tipo tradizionale facendone una giovane. Tra le quattro Sibille rappresentate in questo affresco, quella che più si avvicina al tipo tradizionale della Cumana, sarebbe la vecchia Sibilla, che trovasi ultima all' altra estremità, seduta di riscontro a questa.

per leggere la profezia.[1] La Sibilla Tiburtina sta seduta presso di lei, alla estremità destra, di riscontro alla Cumana, con un libro aperto sulle ginocchia ed un piede appoggiato al vaso, mentre si volge pronta a destra, ed afferrandosi con le mani abbassate sul suo seggio, si caccia innanzi per leggere anch' essa la profezia, che l' angiolo indica alla compagna.[2] Un fanciullo alato appoggia, esso pure, un braccio sopra una tabella dietro a lei, su cui vedesi scritto in latino: « Già una nuova progenie, » ed è con la testa rivolta, come le due Sibille, ad osservare la profezia, accennata dall' angiolo dianzi menzionato. Un altro angiolo librato in aria, tiene stesa con le mani una pergamena, nella quale leggesi l' iscrizione: « Io aprirò e resusciterò. »[3] Il fondo di questo affresco è dello stesso ordine architettonico messo in prospettiva, come quello della parte superiore dell' affresco già descritto, contenente i Profeti e gli angioli.

Lo studio del modello che trovasi negli Uffizi, pel Daniele coi due fanciulli alati, che servirono per gli angioli che abbiamo osservati nell' affresco, e con la mezza figura di un nudo che servì per lo studio dell' angiolo vestito che trovasi presso Daniele, sono tracciati nello stesso foglio. Essi sono un primo pensiero del maestro, per servir di guida al Viti.[4] Un

[1] Trovandosi presso a questa, come vedremo, il genio alato coll' iscrizione: « Jam nova progenies, » tratta dalla quarta egloga di Virgilio, verso settimo, noi pensiamo che a questa giovane Sibilla, anzichè alla sua vicina che è vecchia, si adatti meglio il nome di Sibilla Tiburtina.

[2] A questa Sibilla, come si disse, converrebbe meglio il nome di Cumana o di qualche altra vecchia Sibilla, anzichè quello di Tiburtina. Noi però continueremo, affine di evitar confusioni, a chiamarle coi nomi comunemente in uso.

[3] Le iscrizioni non possono facilmente decifrarsi a causa del loro cattivo stato di conservazione.

[4] Uffizi, n. 544. Disegno a matita rossa. Lo studio del Daniele

disegno a matita nera che trovasi a Lilla rappresenta l'angiolo che sta sopra a Giona.[1] È assai ragionevole ammettere che il Viti, con questi ed altri schizzi raffaelleschi dinanzi a sè, abbia potuto fare i cartoni pei Profeti. Gli studi per le Sibille sono eseguiti maestrevolmente.

Il disegno col modello del braccio sinistro sollevato della Sibilla Cumana, e quello per la mezza figura dell' angiolo che volando tiene spiegata la pergamena dinanzi alla Sibilla, trovansi sullo stesso foglio nell' Albertina. Questi studi, di cui il primo, più che il secondo, è disegnato conforme allo stile largo e grandioso di Michelangiolo, sono pieni di verità e mostrano tutta l' arte propria dell' Urbinate.[2]

non contiene che la parte superiore della figura con la tabella; così pure, come si è detto, il modello nudo per l'angiolo è una mezza figura. Quasi intieramente disegnati sono i due angioletti che trovansi nella parte superiore del foglio. La testa del Daniele è volta più di profilo che non nell' affresco, e la figura è coperta da una veste con le maniche rovesciate fin sopra al gomito. Gli angioli non sono apparentemente presi dal vero. Un d' essi è in profilo, e l' altro di scorcio e quasi di fronte.

[1] Museo di Lilla, n. 690. Disegno a matita nera, lumeggiato col bianco. Misura m. 0,328 per 0,175.

Studio dell' angiolo in atto di volare, disegnato un poco più ritto di quello nell' affresco, colle mani abbassate come se tenesse qualche cosa. Esso è eseguito con molto brio e maestria. Richardson (*Account*, ec. op. cit., pag. 104) dice che suo padre possedeva il disegno pel Davide o pel Daniele, ed una copia di mano del Rubens di Osea e di Giona. Questo può essere il disegno menzionato dal Passavant (vol. II, pag. 142), come faciente parte delle Collezioni Jennings e R. P. Knight.

[2] Vienna, Albertina. Schizzo a matita rossa. Misura pollici 8 3/4 su 8 1/2. Le forme della mano del braccio e di parte della veste della Sibilla, hanno lo sviluppo muscolare secondo la maniera di Michelangiolo. Il modello della metà della figura intera per l' angiolo, è di donna. Porta attorno ai capelli un fazzoletto, ed è coperta da una larga veste allacciata a metà della vita, le cui maniche lasciano scoperte quasi per intiero le braccia, e tiene nelle mani un rotolo spiegato. Il movimento della figura varia alquanto da quello dell' affresco, essendo qui il modello in piedi.

Il genio dell'artista si palesa maggiormente quand' egli unisce le parti studiate dalla natura con altre che avevano impressionato la sua fantasia. Niun altro artista avrebbe potuto trasformare i lineamenti e le forme di una contadina romana, nello slancio flessuoso e leggiadro di un serafino, con quell'arte che Raffaello seppe applicarvi.

Ripensando agli studi fatti nel passato, egli si ricordò gli angioli che aveva dipinto in atto di sollevare il panneggiamento del baldacchino nella tavola della « Madonna » che porta questo nome, e quelli a corteggio dell' Eterno nel « Mosè » della Camera dell' Eliodoro. Il proposito che Raffaello aveva nel ritornare ai suoi primi modelli, era di evitare dal cadere nel convenzionale, come senza dubbio gli sarebbe accaduto, riproducendo a memoria gli studi già eseguiti per lo innanzi, se non avesse ricorso di continuo allo studio del vero. Lo stile e la maniera leggiadra di Raffaello, fanno vivo contrasto con lo stile e la maniera grandiosa, non scevra dall' esagerato, che era propria di Michelangelo, il cui scopo fu sempre di forzare con forme maestose la natura, oltre i limiti ordinari del vero.

Un esempio di questo metodo di studio, che aveva Raffaello, lo abbiamo in altri schizzi eseguiti per lo stesso angiolo che, volando, tiene spiegata la pergamena dinanzi alla Sibilla Cumana in questo affresco di Santa Maria della Pace. Tali studi trovansi a Chantilly. Raffaello, con pochi tratti briosi, tracciò dapprima sul foglio il nudo nella sua forma completa, quindi, in un secondo studio, la parte superiore della figura coperta della veste lasciando le braccia scoperte, e finalmente in un terzo studio la stessa figura, ma senza le braccia e la testa, coperta dalla veste fluttuante per

l'aria, producendo con questi tre studi il movimento dell'angiolo vestito come vedesi nell'affresco. [1]

L'Albertina a Vienna possiede uno studio per la Sibilla Tiburtina, che ha tale potenza e larghezza, da accordarsi pienamente in ogni sua parte con l'affresco, ed è quasi uguale per energia a qualunque delle creazioni di Michelangelo. [2]

Lo studio che trovasi ad Oxford è un disegno che servì come studio per la sibilla Frigia, il cui panneggiamento statuario è trattato nella forma dei Greci. Il primo di questi due disegni rappresenta la figura intera della Sibilla come vedesi nell'affresco; mentre il secondo varia alquanto nel movimento, e nel disegno della forma del panneggiamento, dalla figura che vedesi nell'affresco.

L'artista si servì del suo primo disegno ora in Oxford, pel movimento e pel panneggiamento delle gambe della Sibilla Frigia. La inclinazione della parte superiore della persona da un lato a sinistra, il braccio steso dal lato opposto in atto di accenna-

[1] Chantilly, Collezione del Duca d'Aumale. Schizzo a matita rossa. Misura m. 0,255 su m. 0,400. Nella parte inferiore del foglio è disegnata tutta la figura nuda dell'angiolo colle ali, in atto di tenere la pergamena spiegata. Nella parte superiore del foglio è disegnata, meno la testa e le braccia, la stessa figura coperta dalle vesti fluttuanti; da un lato, sotto il primo di questi studi, vi è quello della parte superiore della stessa figura in parte coperta dalla veste attorno alle spalle.

Vienna. Una copia di questo disegno trovasi nell'Albertina. Misura pollici 10 $^1/_2$ su 14.

Oxford, un'altra copia trovasi fra i disegni di quella Collezione indicata col n. 97; misura pollici 13 su 8 $^1/_4$.

[2] Vienna, Albertina. Disegno a matita rossa. Misura pollici 10 $^1/_2$ su 6 $^1/_2$.

Milano. A Brera si conserva una copia di questo disegno eseguito su carta grigia, e contiene da un lato uno studio del profilo della testa, un contorno del genio che si appoggia alla tabella, ed una mano della Sibilla Frigia.

re, furono sacrificati alla necessità dell' armonia pittorica. [1]

La Sibilla Frigia nell' affresco guarda verso la destra. Il suo braccio destro riposa sulla curva della nicchia, e l' altro tiene appoggiato al ginocchio sinistro : il panneggiamento perde così alquanto della eleganza della forma primitiva.

I Profeti della cappella Chigi sono opera di Timoteo Viti, eseguita coi disegni forniti da Raffaello. La figura dell' Osea ci fa rammentare le proporzioni grandiose che danno tanto carattere all' affresco nella chiesa di Sant' Agostino. Ma la esecuzione tecnica non corrisponde alla grande arte del suo creatore. [2]

[1] Oxford, n. 96. Disegno a matita rossa. Misura pollici 14 1/4 su 7 1/2. Il tipo della figura che ricorda l' antico, richiama il tempo degli studi pel Parnaso; ma la forma più grandiosa e la maggior larghezza nell' esecuzione, accennano ad un periodo posteriore. Il drappo accomodato attorno alla testa ci fa ricordare la Madonna di Casa d' Alba. Lo stile è pure assai potente ed ardito.

Firenze, Uffizi. Ivi si conserva una copia fatta più tardi di questo disegno; pervenne dalla Collezione Santarelli.

Londra. Galleria Grosvenor. Nel 1878-79 fu ivi esposto al pubblico sotto il n. 523, un disegno a seppia, lumeggiato in bianco, rappresentante una Sibilla con un angiolo, che apparteneva al signor Giacomo Knowles. La sua autenticità è però dubbia.

Oxford. Un disegno della Sibilla Persica con l' angiolo ed il fanciullo sulla chiave dell'arco della nicchia, appartenne una volta alla Collezione Wellesley. Questo pure è un disegno ombreggiato a seppia, e coi lumi rialzati col bianco. Non possiamo affermare se questo disegno sia il medesimo che un tempo appartenne al signor Knowles; nè se esso sia un disegno originale di Raffaello, avendo perduto gli appunti fatti molti anni or sono, che a questo disegno si riferivano.

Stoccolma, Collezione. Il Passavant dubita della originalità di un disegno delle Sibille (lavato con seppia) che trovasi in quella Collezione. Si notano ivi alcune varianti della Sibilla Tiburtina quale è rappresentata nell'affresco. Vedi Passavant, op. cit., vol. II, pag. 142.

[2] Nel 1627 gli affreschi della Cappella Chigi erano così danneggiati, che il prelato visitante ordinò fossero restaurati. In quella chiesa officiavano « padri giovani forastieri » i quali mu-

Le Sibille chiaramente palesano l'influenza della maniera di Michelangelo sull'animo del pittore. Nondi-

tando spesse volte di dimora, non avevan mai sentito nominare i Chigi, e non sapevan di chi fosse la cappella. (Vedi Cugnoni, *Lettere di Fabio Chigi*, pag. 153; la lettera porta la data dell' 11 settembre 1627). Fabio Chigi trovò che gli affreschi erano coperti di macchie, causate dall' applicazione di carta oleosa fatta da chi voleva dilucidarne le figure. Ordinò fossero ripuliti. « Questo, perchè era negotio geloso (così egli scrive) l' ho comunicato con Monsr. Mancini, con Gio. Lanfranchi e col Cav^r^. Giuseppe d' Arpino Pittori Eccellenti, et ho seguito l' esempio del Vaticano, oue la Sala Regia che per la poluere di tanti anni non si riconosceua è stata rinettata in questa maniera, et hora si gode ottimamente in tutte le sue parti dipente. Si è cominciato a' Profeti di sopra e si seguirà di sotto il Cornicione alle Sibille di Raffaello: e si fa in questa maniera con pagnotte da contadini alquanto humide dentro, ouuero oue occorre calde si frega la pittura, e si leua tutta la polvere, e contrattione del fumo, dell' aria, e del tempo, di poi se li dà una mano sottilissima di chiara d' ouo la quale rauuiua i colori mirabilmente: Così hanno fatto anco quà in altre Chiese e 'l uostro Stuccatore è uno di quelli che hanno operato in Sala regia; oltre che ne feci il saggio di un pezzo della Veste d' una Sibilla già due mesi, et auere i colori mirabilmente, e durano. Il Vetraro già hauerà finito l' opera, il Pittore che è Horatio già mio Intagliator di Conclusioni che rinettarà, et il Faleri pur Senese che supplirà il colore in alcune parti di poca consideratione come panni, et aria. Insieme con lo Stuccatore in otto o dieci giorni haueranno finito, e la spesa passerà di poco 25 scudi al mio giuditio. » (Vedi Cugnoni, op. cit., 155-6 e 163). Quanto al secondo restauro eseguito nel 1816, vedi appresso in nota. I contorni delle figure incisi nell' intonaco sono ora interamente neri: il fondo per i molti successivi restauri è divenuto oscuro. Le teste di Osea e Daniele, nonchè le figure degli angioli, hanno grandemente sofferto. Il panneggiamento ha per gran parte perduto il suo colore: pur nondimeno resta ancora quanto basta dell' affresco per iscorgere che il disegno era alquanto duro, il colore piuttosto crudo nelle carni e troppo gaio nelle vesti, e che l' armonia delle luci e delle ombre è difettosa, ed il tutto è deficiente di modellatura e rilievo. Fabio Chigi dice in una delle sue lettere, che i Profeti furono eseguiti dal Rosso fiorentino (Vedi Cugnoni, op. cit., pag. 155: la lettera porta la data di Roma, 15 gennaio 1628). Ma egli confuse gli affreschi della cappella Chigi con quelli del Rosso, che trovansi nella vicina cappella dei Cesi, per la pittura dei quali esiste un contratto del 26 agosto 1524. (Vedi Vasari, edito dal Sansoni, op. cit., tomo V, pag. 162 in nota).

meno è da attribuirsi alla parzialità che il Vasari aveva per Michelangelo, la sua affermazione che la grandiosità di quei dipinti sia intieramente dovuta agli studi fatti dal pittore sui dipinti della Cappella Sistina.[1]

Raffaello, nei suoi affreschi della Pace, non si attenne esclusivamente alle forme grandiose di Michelangelo, ma altresì ai suoi precedenti studi dell' epoca fiorentina, cui diede maggiore sviluppo, unendo questi elementi con quelli che attingeva dall'arte classica, e consultando di continuo la natura. Evitò nondimeno con ogni diligenza lo sforzo e la esagerazione del Buonarroti, e questa sua cura sortì pieno e felice effetto. Quella tra le figure delle Sibille che per concezione, forma e disegno monumentale, maggiormente ricorda le figure della Cappella Sistina, è la vecchia Sibilla, che i critici d' arte in ogni tempo convennero nel ritenere, tra tutte, la più perfetta.[2] La Sibilla Frigia ci ricorda altresì la grandiosa creazione di Michelangelo; ma il ricordo dei capolavori del Buonarroti si dimentica facilmente dinanzi alla creazione propria di Raffaello. Se in essa si vede combinata l' energica azione istantanea ad uno stile severo e ad un panneggiamento scultorio, il che è la caratteristica speciale del più grande artista fiorentino; il tipo, le fattezze e lo stile del panneggiamento, appartengono all' autore dell' Elisabetta nella Madonna di Casa Canigiani, della moglie di Noè nella vòlta della Camera dell' Eliodoro, e della Elisabetta nella Madonna dell' Impannata. La Sibilla Frigia, sebbene abbia una grande vigoria, è però abbellita dalla

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 53 e 54.

[2] Di tutte le figure la più danneggiata è appunto questa: per essere stata dilucidata con carta oleosa, il grasso passò sull' intonaco. Vedi Cugnoni, *Lettere di Fabio Chigi*, pag. 157.

grazia e da quel sentimento di ideale leggiadria femminile, che Raffaello sapeva trasfondere nelle sue creazioni. Così il genio alato che vedesi in ginocchio sulla chiave dell'arco, del più puro stile raffaellesco, non è dissimile dal Gesù Bambino di Michelangelo nella celebre tavola a Firenze. La sua attitudine e le membra appartengono però allo stile dell'autore del giovane Battista nella Madonna Esterhazy, o del Bambino Gesù nella Madonna di Foligno. Situato, come esso è, tra gli angioli seduti ai lati ed alquanto chinati della persona verso le Sibille, forma con essi un bel gruppo simmetrico. Nulla può esservi di più nobile della Sibilla Persica adagiata sulla curva dell'arco, ed appoggiata su di un braccio, mentre solleva l'altro in atto di scrivere sulla tabella. La eleganza dell'atteggiamento, lo stile largo delle vesti, appare anche più ammirabile per le fattezze di una ideale leggiadria e per quell'aspetto seducente che è proprio dell'Urbinate.

La Sibilla Cumana mostra parimente un progresso nello sviluppo della persona e delle membra, ma conserva sempre la grazia, la verità e quella compostezza di movimento che abbiamo negli affreschi della Camera della Segnatura. Lo stile della composizione ricorda nell'insieme lo stile di Raffaello del 1511. Gli angioli volanti per l'aria hanno analogia con quelli della Madonna del Baldacchino del 1508, e del Sacrificio di Abramo del 1510, nella vòlta della Camera dell'Eliodoro. Negli angioli seduti dell'affresco di Santa Maria della Pace, sono mirabilmente combinati insieme lo stile classico ed il fiorentino, resi castigati per una insuperata eleganza di azione e movimento.[1]

[1] Come abbiam già notato, il medesimo metodo di restauro fu adottato nel 1627 dagli stessi artisti, tanto per le Sibille che

Altri raffronti potrebbero farsi tra questo dipinto e i precedenti di Raffaello. I due angioli con le tabelle

per i Profeti. Trovandosi quelle pitture di nuovo in cattive condizioni nel 1816, fu chiamato il restauratore Pietro Palmaroli a ripulirle ed a restaurarle nuovamente. E qui pure crediamo conveniente, come si fece pel primo restauro, ove in nota abbiamo riportate le parole dal libro del Cugnoni, di riprodurre parte della lettera che il Palmaroli diresse il 10 agosto 1816 all' avv. Carlo Fea, e fu da questo pubblicata nel *Prodromo di nuove osservazioni e scoperte fatte nelle antichità di Roma*, pag. 43-45.

« Signor Avvocato stimatissimo,

» Desiderando compiacerla colla relazione meccanica, che mi richiede, della riparazione delle celebri Sibille di Raffaele, dipinte fuori della Cappella Chigi in Santa Maria della Pace, gli farò una semplice esposizione di quanto intorno ad esse è stato da me operato.

» Nelli primi giorni di ottobre dell' anno scorso posi mano al lavoro, e trovai le Sibille suddette *tutte ridipinte ad olio;* e perciò tanto annerite, che appena potevansi vedere: trovai l'intonaco in molte parti distaccato dalla stabilitura, ed una calcinazione ben avanzata; sicchè principiai dal pulirle con tutta la diligenza; e levato via tutto il ridipinto, trovai sotto di esso le Sibille intatte, alla riserva della calcinazione; e solamente danneggiate in qua, ed in là, cioè graffiate, e sbucate dagl' incauti Festaroli, che appoggiate le scale sopra sì belle figure, erano soliti di fissarvi li chiodi per attaccarvi le stoffe: danno per altro riparabile, per non essere stato fortunatamente offese le parti nobili. Levato il ridipinto, m' applicai in seguito alla difficoltosissima impresa di togliere la calcinazione nella quale ancora (la Dio mercè) sono riuscito mediante il metodo da me ritrovato dopo lunghe, e fastidiose esperienze. Fissai poscia con chiodi di metallo fatti a sbranca, o sia a T, l' intonacatura, ov' era di bisogno; e finalmente detti a tutta la pittura un *ingrassante,* espressamente da me composto, adattato allo stato attuale della medesima, per farla risorgere, e ravvivare il colore: e tornato che fu questo nel suo tono giusto, e vigoroso, m' applicai al risarcimento delli danni suddetti con tutta la diligenza, e senza oltrepassare la sagoma di qualunque piccolo buco; servendomi di una tempra adattata a simile riparazione: con lo che in sette mesi di tempo, e senza risparmio di spesa fu terminata in aprile di quest' anno tutta la mia operazione; e vennero ridotte le suddette celebri pitture allo stato, in cui presentemente si vedono restituite alla loro originale bellezza.

» Collo stesso metodo ho ristaurato i Profeti al di sopra delle sudette Sibille, dipinti, come si dice volgarmente, da Timoteo della Vite, scuolare di Raffaele; ma con doppia fatica,

sono gemelli a quello che vedesi sul davanti nel mezzo del quadro della Madonna di Foligno. Gli angioli con

perchè queste pitture erano molto danneggiate dalla calcinazione nitrosa cagionata dall' acqua piovana, che ha feltrato dalla parte superiore del tetto....

» Casa, li 10 agosto 1816. »

Da questa lettera rileviamo che il Palmaroli, dopo aver ripulito l' affresco dal ridipinto ad olio che era stato fatto col restauro dell' anno 1627, passò a restaurarlo in tutte le sue parti; e che, dove mancava il colore, supplì di suo. Dice inoltre che esso coprì la pittura con un *ingrassante*, espressamente da lui composto; e dopo aver descritto come procedette nel restauro, conclude che le pitture si videro restituite alla loro originale bellezza; il che non è presentemente. Ma noi crediamo che anche dopo l' anno 1816 quest' affresco abbia avuto a soffrire parziali restauri, e ce lo farebbe ritenere la differenza che si riscontra tra le parti meno guaste, che a noi sembrano essere state quelle restaurate dal Palmaroli, e le altre. Crediamo pure che, in occasione forse di qualche solennità religiosa, i paratori o gl' inservienti della chiesa, volendo togliere la polvere che adombrava l' affresco, abbiano fatto uso di una spazzola, per cui parte del colore è caduto.

Nel fondo (come in quello della parte superiore, ove sono i Profeti) della finta architettura messa in prospettiva, non rimangono che le linee incise con una punta sull' intonaco; ed il fondo è ormai tutto di tinta scura, uniforme e pesante. Così pure le forme originali delle figure, l' espressione e il disegno, hanno perduto in gran parte il loro carattere originale; il colorito è stato più o meno manomesso ed alterato, ed alcune parti, come per esempio le mani ed i piedi, sono state malamente ridipinte con colore ad olio. I contorni sono pure più o meno ripresi, e parte del colore è ora mancante.

La Sibilla meno danneggiata è quella che vedesi per la prima nell' angolo a sinistra di chi osserva l' affresco; e così pure dei tre genii alati, quello in vicinanza della Sibilla, appoggiato alla tabella, è il meno manomesso. In questa parte della pittura sembra potersi riconoscere il restauro del Palmaroli, perchè è eseguito col solito suo metodo, come avremo occasione di notare in altri suoi restauri, dove si riconosce che egli lavorava punteggiando, come si usa in miniatura. La parte più manomessa sono le due Sibille a destra di chi osserva, e l' angiolo seduto che indica a quelle l' iscrizione che si legge sulla tabella. Offesa egualmente è la Sibilla che dall' altro lato sta scrivendo nella tabella sostenuta dall' angiolo, il quale pure è in parte ridipinto. Così lo sono più o meno i due angioli che volano tenendo i rotoli spiegati. Alcune delle iscrizioni sono in parte oscurate, o man-

panneggiamenti, librantisi per l'aria, fanno ricordare quelli dipinti nella vòlta della Camera dell' Eliodoro. Ma l'equilibrio delle luci e delle ombre, e la corrispondenza tra una figura e l'altra, debbono aver presentato un' armonia così abilmente raggiunta, e così simmetrica e naturale, che l' occhio doveva riposarvisi con piena soddisfazione.

Per questo mirabile lavoro, si racconta che l' Urbinate avesse ricevuto dal Chigi cinquecento scudi. L'artista richiedendo al cassiere una maggior somma, e questi maravigliandosene, l'Urbinate soggiunse: Fate stimare il lavoro da chi se ne intenda. Il cassiere chiamò il Buonarroti, il quale valutò la testa di ciascuna Sibilla non meno di cento scudi. Riferita la cosa al Chigi, ordinò che fossero pagati al pittore, oltre ai cinquecento scudi già sborsati per cinque teste, cento altri per ciascuna delle rimanenti. [1]

canti di qualche lettera. Dopo tuttociò, ed in mezzo a tanta rovina, si può ancora riconoscere, sia per la composizione, come per i disegni che abbiamo ricordati, più che da quel poco della pittura che qua e là si travede in mezzo ai restauri, quanto importante fosse questo affresco di Raffaello. Nel quale ci sembra pur anche di vedere, specialmente nella coloritura dei panneggiamenti, la mano d' un assistente, forse quella di Timoteo Viti: ma qui sotto la immediata direzione e controllo del maestro; il che non deve essere stato nella parte superiore dell' affresco dei Profeti e degli angeli, ove si vede che Raffaello aveva abbandonata l' esecuzione della pittura al Viti.

[1] « Aveva dipinto Raffaello da Urbino, a nome di Agostino Chigi in Santa Maria della Pace, chiesa di Roma, alcuni Profeti e Sibille con certi Angeli; perchè ricevuti perciò CCCCC scudi a buon conto, un giorno per dolce modo al cassiere di Agostino domandò il resto de' denari, che per lo suo lavoro giudicava che gli fosse dovuto. Per questo rimase ammirato il cassiere, ed avvisando, che da vantaggio con sì gran somma fosse pagata ogni fatica, non fece motto alle parole, quando soggiunse Raffaello: fate che da chi è intendente, sia stimato il lavoro, e conoscerete poi se a ragione io domando. Hora, perchè sapeva questo ministro, come era il Buonarroto intendentissimo, e che era agevol cosa, che per lo stimolo d' onore, punto dall' invidia scemasse il pregio

Se questo racconto ha fondamento nella verità, non sapremmo se ammirar maggiormente la munificenza del Chigi, od il giudizio disinteressato del Buonarroti. Il grande artista, dinanzi a così perfetto lavoro, dovette esser compreso da ammirazione nel constatare come il suo emulo avesse saputo ispirarsi alle sue proprie opere, e produrne una così nobile quale è questa delle Sibille. Ad ogni modo, l'arte spiegata in questo dipinto dall'Urbinate è tale da prestarsi ad un tal racconto e renderlo verosimile, anche se non fondato sulla verità.

La Madonna del Pesce, nel Museo di Madrid.

Una lettera scritta da Pietro Summonte a Marcantonio Michiel nel 1524, descrive la Madonna del Pesce nella Cappella di Giovan Battista del Duco nella chiesa di San Domenico a Napoli.[1] Il nome dei Del Duco o dei Del Doce si legge per la prima volta

della pittura, più di una volta lo richiese onde si degnasse di venire in sul luogo, e di stimare le figure di Raffaello. Alla fine venne il Buonarroto nella chiesa della Pace, guidato dal cassiere; e fermatosi a veder l'opera, per grande, non proferì già mai parola; ma affissata la vista nella pittura, la quale è meravigliosa, e stupenda, stava contemplando il sommo artifizio attentamente; quando instigato dal cassiere disse (accennando col dito ad una Sibilla): quella testa vale cento scudi: e l'altra poi? disse il cassiere: le altre non valgano meno, soggiunse il Buonarroto. Sentite queste parole (perchè gran numero di gente per questo era concorso) volle Agostino ancora intendere il tutto dal cassiere, ed informato a pieno fece contar le figure, ed oltra i CCCCC scudi per cinque teste, diede a quelle C scudi per ogni testa, che restava di ciascuna figura e gli disse: porta questi a Raffaello a nome delle teste, che ci ha dipinte senza più; ed opera per gentil modo, che si contenti, perchè se ci facesse pagare i panni, di certo sarebbe nostra rovina. »

Ciò riferisce Francesco Bocchi nel suo libro intitolato: *Bellezze della Città di Firenze*, 1677, pag. 278. Vedi anche il Cugnoni, op. cit., pag. 44.

[1] « In la medesima ecclesia dentro la cappella del signor Joan Baptista del Duco, è l'Angelo con Tobia facto per man di Raphael di Urbino. » Vedi *Memorie dell' Istituto Veneto*, 1861, vol. IX, parte III, pag. 413. La lettera porta la data del 20 marzo.

negli Annali della pittura: la influenza di chi lo portava doveva essere indubbiamente grande, se riuscì ad ottenere che Raffaello dipingesse intieramente di sua mano quel quadro. Il Waagen ha fatto notare l'abilità colla quale il maestro seppe porre il gruppo principale della Vergine col Bambino in relazione coi santi che le stanno intorno. Saviamente egli osserva che, per comprendere la distribuzione delle figure, è necessario ricordarsi che l'altare per cui il quadro fu dipinto, appartenne all' Ordine Domenicano, il quale tenne sempre San Girolamo in particolare venerazione, e accolse con favore i numerosi fedeli che accorrevano ad offrir voti per la guarigione di malattie d' occhi.[1] L' Arcangelo Raffaello è il protettore di Tobia, che viene ad impetrare la guarigione del padre dalla cecità. La grande benignità con la quale Maria guarda l' umile supplicante, e la gentilezza con la quale Gesù Bambino è a lui rivolto col braccio destro allungato, quasi in atto di benedirlo, mostra che il voto sarà esaudito: il braccio sinistro del Bambino posa sul libro che San Girolamo, inginocchiato a destra di chi guarda, tiene aperto dinanzi a sè. L' artista ha saputo mostrare qui che non solo San Girolamo è interrotto nella sua lettura, ma eziandio che l'interruzione non è che momentanea. Ciò è bellamente espresso dal volto del Santo, che alza gli occhi dalle pagine per osservare il supplicante. L'angelo alato è una delle più belle creazioni dell' Urbinate: è pieno di sentimento e di espressione ed ha quelle forme elette che il grande artista prese a seguire in Roma. La Vergine è un modello di amabilità e maestà, e forma bel contrasto con la rigida

[1] Waagen, *Über den Künstlerischen Bildungsgang Raphaël's*, pag. 28.

severità di San Girolamo.[1] La figura del Padre della Chiesa esprime una potenza intellettuale superiore, e mostra il vigore e l' energia propria del Santo, mentre la barba prolissa e folta e i pochi capelli indicano che egli è già avanti negli anni. Il tipo concepito ed incarnato da Raffaello in questa figura, è uno dei più appropriati che egli abbia mai saputo creare. La timidezza che mostra Tobia nell' atto d' inginocchiarsi, mentre tiene con una funicella attaccato il pesce, è espressa tanto convenientemente quanto lo è il movimento dell' angelo, che prendendolo per mano lo avvicina alla Vergine. Il Bambino sembra incoraggiare il giovane Tobia ad avvicinarsi a Lui. L' ampio panneggiamento copre le forme della Vergine, che è seduta sopra un ricco seggio, posto su una base alquanto elevata, cui si accede per un gradino situato nel mezzo. Presso San Girolamo vedesi il Leone accovacciato. Una gran tenda verde serve di fondo a queste figure, la quale raccolta, lascia scoperto, dietro al San Girolamo, un lembo di cielo. Il colore chiaro e luminoso, le tinte ricche, le luci brillanti, le mezze tinte argentine, le ombre d' un color caldo oliva, e la giusta degradazione del chiaroscuro, producono un bellissimo effetto. È questa un' opera di Raffaello piena di splendore e finitezza, come di soavità e freschezza di colorito. Le più pure forme sono qui congiunte alla nobiltà del concetto, alla bellezza delle figure, ai gesti appropriati e graziosi. Questa Madonna del Pesce non presenta quelle disuguaglianze di esecuzione che abbiamo notate nella Madonna di

[1] La vecchia copia della Madonna del Pesce, trovasi tuttora nella sagrestia di San Paolo dei Teatini a Napoli. Ogni qualvolta si mostra ai visitatori, si avverte che la figura del San Girolamo è il ritratto del Bembo. Vedi Catalani, *Chiese di Napoli*, in-8; Napoli, vol. I, pag. 118.

Foligno, e che debbono attribuirsi all' opera degli scolari; nè questa ebbe a patire tante ingiurie quanto quella patì, sia pel trasporto dalla tavola sulla tela, sia pei successivi restauri.[1]

[1] Madrid, Museo, n. 365. Dipinto su tavola trasportato su tela. Misura metri 2,12 per 1,58. La pittura fu presa dal convento di San Domenico a Napoli dal Duca di Medina, Vicerè spagnolo, nel 1638, con la connivenza del Generale dei Domenicani. Il Duca di Medina trasportò il dipinto a Madrid nel 1644: nel 1645 passò dalle sue mani in quelle di Filippo IV, che lo collocò nell' Escuriale. Dopo l' invasione francese nella Spagna passò nel 1813 a Parigi, ed ivi fu trasportato su tela e restaurato. Nel 1822 fu restituito nuovamente a Madrid. Nel Passavant (vol. II, pag. 126, in nota) è detto che la pittura ebbe a subire un restauro anteriore, perchè al braccio del San Girolamo vedesi un merletto di trine alla spagnuola, che Raffaello non aveva fatto, ma che dovette sembrar necessario alla dignità d' un cardinale, giusta l' etichetta spagnuola sotto Filippo IV. Il catalogo di quel Museo non fa menzione di questa aggiunta, nè noi l' abbiamo avvertita. Il dipinto ebbe a soffrire qualche danno nella superficie pel trasporto dalla tavola sulla tela. Alcune parti furono abrase; altre ritoccate. Si riconosce che la tavola aveva tre leggiere fenditure: l' una correva verticalmente sui capelli dell' Angelo e sulla persona di Tobia, la seconda scendeva dall' alto a traverso il gruppo della Madonna e del Bambino, ed una terza lungo il braccio sinistro di quest' ultimo. Le teste dell' Arcangelo e di Tobia sono di tinta rossastra troppo vivace per esserne state levate le ultime finitezze. Alcuni ritocchi hanno maggiormente danneggiato la tenda verde, ed il manto azzurro della Vergine è pieno di piccole macchie oscure prodotte da un antico restauro. Sul ginocchio vedesi una parte ripassata con colori. I ritocchi hanno parimente danneggiato la mano destra di Cristo e la mano sinistra dell' Arcangelo, come pure quella di Tobia. I colori dei panneggiamenti sono quelli tradizionali. La tunica del giovane Tobia come la veste dell' Arcangelo sono d' un tono di color giallo luminoso, e formano bel contrasto con la veste rossa di San Girolamo e con la tinta giallastra scura del leone. La veste della Vergine è rossa; il manto è turchino, ed il capo è in parte coperto da un drappo bianco, che con molta semplicità ed eleganza scende ai lati della testa e le copre le spalle e parte del braccio. Il drappo che fascia la vita del Bambino è a striscie di varii colori.

Il Vasari fa menzione di questo dipinto nel vol. VIII, pag. 30. Oltre alla copia dianzi menzionata di questo dipinto, che trovasi a San Paolo dei Teatini a Napoli, se ne ha un' altra in San Lorenzo Maggiore parimente a Napoli. Il Passavant dice esservene una

Un primo pensiero per le figure di questa composizione trovasi in uno schizzo nell' Albertina di Vienna. In esso vedesi uno studio per le figure della Vergine col Bambino in braccio: da un lato è indicata la testa ed il braccio d' una figura, dall'altro lato, più in basso, la testa e il braccio d' una seconda figura, e più in alto un uomo attempato in atto di leggere. Lo stile di questo disegno ricorda quello di Fra Bartolomeo.[1]

Il disegno che trovasi negli Uffizi, e nel quale si notano i modelli vestiti dei loro abiti, ci dà con tratti franchi e risoluti la forma della composizione. Il modello per la Madonna trovasi nel mezzo del disegno come lo è nel dipinto; solamente un poco da un lato. Il modo col quale il modello studiato per la figura di San Girolamo, tiene il libro in cui legge, varia alquanto da quello della pittura. Il modello inteso per la Vergine tiene tra le braccia, invece del Bambino, un otre. Gli atteggiamenti dei modelli del giovane Tobia e dell' Arcangelo sono quasi uguali a quelli della pittura.[2]

terza nel Museo di Valladolid (vol. II, pag. 127). Ve ne ha un' altra nell' Escuriale.

[1] Vienna, Albertina. Schizzo rapido di un modello di donna con un diadema in fronte, che tiene il Bambino sul seno e volge la testa verso la destra. Il Bambino volge anch' esso la testa e tende il braccio verso lo stesso lato, ove vedesi, appena tracciata con poche linee, la sagoma della testa e del braccio d' una figura. Dall' altro lato vedesi ugualmente indicata la testa e il braccio d' una figura di profilo. Più in alto del foglio è veduta di tre punti, rivolta alquanto alla sua sinistra, la parte superiore di una figura d' uomo attempato, col mento coperto di barba, il quale tiene un libro aperto dinanzi a sè in atto di leggere. Sembra che esso vesta gli abiti sacerdotali.

[2] Firenze, Uffizi n° 524. Studio a matita rossa. Sebbene il Passavant dubiti della autenticità del disegno, il quale a primo aspetto sembra opera di Andrea Del Sarto, nondimeno, dopo un esame più accurato, non può non attribuirsi a Raffaello. Il di-

Alquanto della maestà che scorgesi nella Madonna del Pesce, riscontrasi anche nella pittura eseguita dall' Urbinate in quello stesso periodo, che è nota sotto il nome di Madonna dei Candelabri. È questa una pittura eseguita su tavola (un tondo). La Vergine è rappresentata fino alla vita: essa ha la testa volta alcun poco alla sua sinistra; guarda in basso come se stesse osservando qualche invisibile supplicante. Sorregge col braccio e con la mano sinistra appoggiata al ventre e al petto il Bambino, che tiene seduto su di un cuscino posto sulle sue ginocchia. I bruni capelli della Vergine sono in parte coperti da un panno, che, scendendo bellamente ai lati della testa e del collo sulle spalle, si nasconde sotto un largo manto azzurro grigio che le copre la persona. Il Bambino posa la mano del braccio destro allungato sopra l' altra mano, che tiene nascosta sotto il manto, sul seno della Vergine: sta coi piedi incrociati l'uno sull' altro, e si volge animato a guardare sorridendo lo spettatore. È facile il vedere che reminiscenze del periodo fioren-

La Madonna dei Candelabri, nella Collezione Munro Novar a New-York.

segno sembra infatti eseguito da Raffaello con tratti rapidi. Il modello per la Vergine siede in una poltrona, sta di fronte allo spettatore e volge lo sguardo in basso verso il giovanetto che figura Tobia. Al modello del giovane, inteso per l' Arcangelo, l'artista aggiunse con due segni fugaci, le ali; ma la testa e lo sguardo tiene rivolti al modello che gli sta di contro, inteso per San Girolamo, che ha coperto il mento da corta barba e sta leggendo nel libro che tiene aperto dinanzi a sè.

Londra, Museo Britannico. Ivi si conserva un disegno della composizione quale è rappresentata nella pittura, ma da rovescio. È un lavoro troppo debole per esser opera del maestro. Perviene dalla Collezione Payne Knight. Non sappiamo se questo sia disegno della Collezione del re Guglielmo d' Olanda, che fece parte della Collezione Lawrence, ed è menzionato come spurio dal Passavant (*Raphaël*, vol. II, pag. 127).

Berlino, Museo. Nel gabinetto delle stampe si conserva uno schizzo della testa di Tobia in matita nera, di dubbia autenticità. Il Passavant (vol. II, pag. 448) lo riteneva genuino.

tino del maestro si innestano in questa pittura collo stile del suo periodo romano. L'azione del Bambino preannunzia quella del Bambino nella Madonna della Seggiola, e la forma del volto e del braccio della Vergine non è che quella rovesciata della Madonna del Pesce. Però, mentre la grandiosa e solenne maestà della Madonna del Pesce è resa maggiore dall'essere stata dipinta dal maestro stesso, nella Madonna dei Candelabri è per lo contrario indebolita dall'esecuzione dei discepoli, la cui opera è anche in parte nascosta dai ritocchi dei restauratori. È difficile poter dire quale effetto dovessero produrre nell'originale le teste dei due angeli che stanno, coi due candelabri accesi nelle mani, simmetricamente ai lati della Vergine. Nell'esecuzione di questo dipinto ci sembra riconoscervi la mano del maestro nella testa della Madonna. Lo stile di Giulio Romano si ravvisa più sicuramente nella mano della Vergine e nei contorni e nella modellatura del Bambino, come anche nelle vesti. [1]

[1] Collezione Munro-Novar. Tavola di forma rotonda, del diametro di piedi 2. Il dipinto prima di far parte della Galleria del Duca di Lucca, fu nelle Collezioni dei principi Borghese e di Luciano Buonaparte. Alla vendita Christie in Londra fu acquistata il 1° Giugno 1878 pel prezzo di lire 19,500; sulla fine del Decembre 1882 fu posta in vendita nell'Istituto d'Arte a New York, pel prezzo di 200,000 dollari. Le figure hanno tutte sofferto. Le parti più danneggiate sono: il piede sinistro del Bambino; i volti e le mani degli angeli sono deformati dai restauri. Il fondo è ridotto oscuro. La tavola è incurvata verticalmente nel mezzo. Non è nota la storia di questo dipinto prima che facesse parte della Collezione Borghese a Roma.

Il Passavant dice esser i due angeli un'aggiunta posteriore (vedi vol. II, pag. 343). Paul Lacroix in una nota osserva, che questo modo di rappresentare la Vergine in trono con due angeli che tengono candelabri ai lati, è molto antica. Un esempio si trova sopra la porta laterale della chiesa dell'Aracœli al Campidoglio, in mosaico, di stile bisantino, ma con le figure intere. Il Lacroix stesso nota che, tale mosaico, sembra ammirabilmente

La Madonna della Seggiola, nella Galleria Pitti.

La Madonna della Seggiola nella Galleria Pitti in Firenze, è senza dubbio una pittura contemporanea agli affreschi della Camera dell'Eliodoro. Questa figura riunisce le forme raffaellesche ad un colore che, per la sua ricchezza, potrebbe dirsi veneziano. Vi si ravvisa quella larghezza di concezione che notasi nella Madonna del Pesce, ed a tale dote vi si aggiunge quella di una esecuzione più soave ed armoniosa.

Questa pittura eseguita su tavola (un tondo) rappresenta la Vergine seduta su di una sedia, che tiene con le mani abbracciato al seno il Bambino seduto sulle ginocchia di lei, mentre il giovane San Giovanni sta, figurato a lei dappresso, in atto di pregare. Lo spazio è con tanta abilità ripartito, il colore così armonico, le forme così maestrevolmente modellate, i lineamenti così puri, lo sguardo tanto soave, che i critici d'arte dinanzi a così perfetto capolavoro sono presi di ammirazione. Ma se l'abilità del pittore si mostra nella felice disposizione delle figure, graziosamente adattate alla forma della tavola, questo effetto però lo ha potuto conseguire sacrificando in alcun modo la natura all'arte.

esprimere questa idea mistica: «Il Cristo, luce del mondo.» Gli angeli col candelliere ed il cero acceso in quel mosaico, non sono figure intere ma bensì mezze. Vedi ove abbiamo discorso di quel mosaico nella *Storia della pittura*, vol. I, p. 156.

Due disegni che rammentano la Madonna dei Candelabri, sono stati da noi ricordati nelle note del vol. I, a pag. 381, l'uno nel Museo di Lilla, e l'altro in quello Britannico.

Londra, Museo di Kensington. Nel 1878 fu ivi esposta al pubblico una vecchia copia di questo quadro, con la Vergine coperta da un velo oscuro. Apparteneva al signor Robinson.

Un'altra copia, ma più debole della precedente, che viene attribuita ad Innocenzo d'Imola, fu esposta nello stesso Museo. Era proprietà del signor Forbes. È impossibile accertare se l'una o l'altra di queste copie sia quella assai nota che appartenne al signor Agar di Londra. Vedi Passavant, vol. II, pag. 243; Pungileoni, *Timoteo Viti*, pag. 73.

Se noi attentamente osserviamo, si trova che la Vergine tiene il ginocchio della gamba sinistra troppo alto. Questo movimento che difetta di naturalezza, non solo passa inosservato sotto i pregi meravigliosi dell' opera, ma si direbbe anzi un artificio usato dal maestro per produrre un insieme di linee in bell' accordo tra loro, in modo da rendere più attraente il dipinto. La Vergine tiene seduto sulla gamba destra il putto, e con l' altra gli fa quasi spalliera al fianco; mentre con le mani l' una sull' altra appoggiate sulla schiena di lui, lo avvicina affettuosamente al seno. Questi, con un movimento tutto infantile, col pollice del piede sinistro pare si solletichi il calcagno dell' altro piede: ha la mano sinistra e parte del braccio nudi (come nude sono pure le gambe) sul seno della Vergine coperto dallo scialle finamente operato, che le gira attorno alla persona. La testa è adorna di capelli castani dorati, e circondati da un panno a righe, bellamente accomodato, che le cade dietro le spalle. Ella piega dolcemente il capo sulla fronte di Gesù, ed ambedue volgono la testa e lo sguardo dinanzi a loro verso lo spettatore, ma non al medesimo punto. Lo sguardo della Madre è penetrante ed espressivo, quello del Gesù sembra ispirato. Presso di lui il giovanetto Battista, appoggiate le mani giunte a preghiera al ginocchio sollevato della Vergine, e colla croce appoggiata alla spalla, si fa innanzi colla testa tenendo lo sguardo rivolto verso il Salvatore.[1]

[1] Abbiamo già notato che sul medesimo foglio nel quale trovasi il disegno per la Madonna di Casa d'Alba a Lilla, vedonsi due schizzi. Il primo di questi rappresenta una Madonna seduta che abbraccia il putto, ed ha la testa appoggiata a quella del figliuoletto seduto sulle ginocchia di lei, il quale posa la mano sulla spalla della madre. Il secondo di questi schizzi rappresenta, in uno spazio rettangolare, lo stesso gruppo con l'aggiunta del San

Se noi guardiamo la tavola rotonda di Michelangiolo negli Uffizi e ne facciamo il paragone con questa di Raffaello, vediamo come tanto l'una che l'altra abbiano qualche cosa di forzato e di convenzionale nel movimento delle figure. Ma quanto diversa è la bellezza della prima, che ci colpisce per la forza e l'energia della sua creazione, da quella della seconda che nasconde lo sforzo sotto incomparabili bellezze di forme, di espressione e di colore! Poche opere di Raffaello ci mostrano tanta armonia e splendore di tinte quanto questa, che ci fa conoscere l'Urbinate colorista non di molto dissimile dai Veneziani per la vaghezza delle tinte delle carni e per la cristallina purità e splendore della tavolozza. La modellazione delle carni, la grazia che anima quelle forme largamente disegnate, il candore che esprimono quelle fattezze, sono per vero ammirabili. Raffaello dipinse forse questa pittura per Leone X o per qualche altro di casa Medici, dopochè l'Eliodoro e la Messa di Bolsena erano stati condotti a termine. [1]

Giovannino. Questa composizione si disse che poteva servire anco per un tondo. Ci siamo perciò domandati se mai questi fossero i primi studii che poi servirono con alcune modificazioni per la pittura del tondo colla Madonna della Seggiola. Vedi sopra, pag. 141.

[1] Firenze, Galleria Pitti, n. 79. Questo quadro era esposto nel 1589 nella Tribuna negli Uffizi. Misura un braccio, quattro soldi e sei danari, e m. 0.715 in diametro. Si trova registrato nell'inventario fiorentino del 1589 (Gotti, *Galleria di Firenze*, op. cit., pag. 81 e 327). La Vergine siede su di una seggiola, la cui spalliera è fermata da due bracci verticali, molto lavorati al tornio secondo lo stile del tempo, e da una ricca fascia ricamata e con frangia.

Il panno che gira elegantemente attorno al capo della Vergine è giallo e con striscie colorate; lo scialle è bruno e lavorato a striscie ricamate in verde, rosso e giallo; la manica rossa. La tunica del Bambino è gialla con una leggera velatura, nelle ombre, in arancio; il manto della Vergine è azzurro; il fondo oscuro. Ripuliture e restauri hanno danneggiato il dipinto. Ritocchi notansi

La Madonna della Tenda, nella Galleria di Monaco.

La pittura conosciuta sotto il nome della « Madonna della Tenda, » è una variante della « Madonna della Seggiola. » Un quadro con questo soggetto che trovasi a Monaco, rivela la mano di un imitatore del maestro. Esso presenta la Vergine di profilo, mentre la faccia del Redentore, veduta di fronte, è rivolta all' in su e girata alquanto da un lato verso il Battista, che gli sta dappresso. Questo dipinto ricorda alcuna delle bellezze della Madonna della Seggiola: le forme delle figure sono modellate fino ad un certo punto su quelle create da Raffaello; ma l' opera è di tanto inferiore al capolavoro del maestro, che noi non possiamo nemmeno attribuirla ad alcuno dei valenti discepoli dell' Urbinate. Sembra probabile che sia opera di Domenico Alfani, il quale, come abbiam già veduto, ebbe lunga familiarità con Raffaello.[1] Egli dipinse un quadro da altare pel Collegio Gregoriano di Perugia nel 1518, nel quale si osservano reminiscenze della « Madonna Rogers. » Un affresco della chiesa di San Francesco a Bettona, ricorda la « Madonna della Tenda » nel profilo della testa della

anco alla guancia ed all' ombra del collo della Vergine, alla guancia, ai capelli ed al braccio del Bambino, come anche alla faccia, alle mani ed alla pelle grigia del Battista. Per informazioni avute, il Passavant riferisce che un cartone originale della Madonna della Seggiola di forma quadrata, con figure intere, e disegnato a matita nera, faceva parte della Collezione Sievakowey a Varsavia, ma ignora quello che ne sia divenuto. Soggiunge poi che è impossibile di affermare se il detto cartone sia quello che fu venduto nel 1818 dai successori del grande priore Inghirami di Volterra al conte di Looz. (Vedi Passavant, *Raphaël,* vol. II, pag. 240).

Esistono anche di questo quadro di Raffaello alcune copie antiche, ma sono ben lungi dal ricordare le bellezze dell' originale. Una di queste, come nota il Passavant, è quella che dalla Galleria Giustiniani è passata al Museo di Berlino, e che un tempo trovavasi nella sacrestia della chiesa di San Luigi a Roma.

[1] Vedi in proposito il vol. I, p. 332-404 e 407.

Vergine e nel movimento della parte superiore delle figure.[1]

La tecnica esecuzione che riscontriamo nel dipinto di Monaco, il modo con cui sono modellate le parti, mostrano un' arte non interamente umbra; e non è improbabile che la pittura sia stata eseguita dall' Alfani, dopo la visita a Perugia fatta dal Rosso fiorentino nel 1527.[2]

La Madonna della Tenda, nella Galleria di Torino.

Un secondo esemplare della Madonna della Tenda, cavato dallo stesso modello, trovasi nella Galleria di Torino. In questo dipinto la tecnica esecuzione ha più dello stile fiorentino, e la maniera ricorda quella di Pierin del Vaga, sebbene sia difficile poter dare un

[1] Per altre notizie, vedi l'edizione inglese dell'opera *History of painting in Italy*, vol. III, pag. 365 e segg., Vita di Domenico ed Orazio Alfani.

[2] Monaco, Pinacoteca, n. 547. Tavola. Misura piedi 2,6 per 1,7. La Vergine è seduta di profilo col Bambino tra le braccia, ed osserva il Battista che le sta da un lato dietro al Bambino Gesù e con le mani congiunte in atto di pregare.

Il Battista spicca su di un cielo nuvoloso, che è in parte nascosto da una cortina verde sulla quale staccano le due altre figure. La Vergine porta un velo accomodato attorno ai capelli, sul quale è intrecciato un panno rosso lumeggiato in giallo e con orlature in oro. La veste della Vergine è rossa; il manto azzurro. Essa posa la mano sinistra sulla spalla del Battista. Il Redentore si sforza con ambedue le gambe per alzarsi, e spinge indietro la testa verso San Giovanni. Il dipinto è deturpato da ritocchi nel collo e nel profilo della Vergine, nelle ombre oscure del volto, nel dorso, nelle gambe e nei piedi del Bambino. Nelle parti meno danneggiate, le tinte delle carni sono rossastre, alquanto vitree e diafane. La pittura difetta anco di modellato, e le forme in generale sono pesanti.

Sembra che questa tavola abbia una volta fatto parte della Collezione dell' Escuriale (Don Antonio Conca, *Descr. Odep. della Spagna;* vedi Passavant, op. cit., vol. II, pag. 242). Secondo il Buchanan fu portata in Francia dove sarebbe stata comprata da Sir Thomas Baring per 4000 sterline. Dalla Collezione Baring passò nel 1814 a far parte della Collezione di Luigi, principe reale di Baviera, il quale la comperò per 5000 sterline.

sicuro giudizio per i danni che anche questa pittura ha sofferto. [1]

Se, come si disse, il cartone per la Madonna della Seggiola trovavasi in casa Inghirami a Volterra, non è impossibile che Raffaello ne abbia fatto dono a Tommaso Inghirami, mentre gli faceva il ritratto.

Ritratto dell' Inghirami, nella Galleria Pitti.

L' Inghirami era soprannominato il Fedra per la sua abilità nell' improvvisar versi. Egli aveva però altre doti non comuni. Giulio II lo aveva fatto bibliotecario del Vaticano, custode degli archivi segreti di Castel Sant' Angelo, canonico di San Giovanni Laterano, e nel 1510 vescovo di Ragusa. Egli era il predicatore favorito nella Cappella Sistina, e nel 1513 segretario del Conclave. L' Inghirami, che era vissuto nell' intimità del cardinale Giovanni dei Medici, restò l'amico di Leone X fino alla sua morte avvenuta il 6 settembre 1516. [2]

[1] Torino, Museo, n° 373. Tavola. Misura m. 0,79 su 0,56. Questa tavola appartenne nel 1830 alla famiglia dei conti Maffei di Broglio, che l' avevano avuta in dote dalla figlia della contessa Piossasco Porporati che si maritò con uno dei Broglio. Originariamente appartenne al Cardinal delle Lanze che la diede alla contessa Piossasco. Il pittore Boucheron la comprò dai Broglio nel 1834 e la vendette a Carlo Alberto, allora Principe di Carignano, pel prezzo di L. 75,000.

Roma. In questa città abbiamo veduto un altro esemplare di questa Madonna della Tenda attribuita a Raffaello.

Si ritiene sia quella medesima che una volta era proprietà del signor Giogello Piacenza. È questo un dipinto inferiore ai sopra descritti.

Un altro esemplare si trovava parimente in Roma, e fu ritenuto dall' Accademia Romana di San Luca per un originale di Raffaello. Appartiene al signor cavalier Brunone d' Avisio. (Vedi *Certificati di Originalità della Madonna della Tenda*, Roma 1874, tipografia Botta). Anche questo dipinto, a parer nostro, è inferiore a quelli di Monaco e di Torino. Per le altre copie vedi Passavant, vol. II, pag. 243. L' asserzione del Passavant che il disegno che trovasi a Chatsworth sia il primo schizzo della « Madonna della Tenda, » è evidentemente un *lapsus calami*.

[2] Per queste ed altre notizie intorno a Tommaso Inghirami,

Facendo un attento paragone di questo ritratto con la « Madonna della Seggiola, » che trovasi nella Camera stessa, si osserva come le due pitture siano state eseguite con la medesima larghezza di modellato, con le medesime sottili gradazioni di tono e con non comune fusione di colore. Il Fedra era pingue per natura e per abitudini sedentarie. Le sue forme sono rotonde e carnose, le mani son paffute e tumide con pozzette alle dita, e l'occhio destro è affetto da strabismo. Raffaello ritrasse questa figura con tanta verità e finezza, da sembrar quasi di avere dinanzi agli occhi, non un ritratto ma la persona stessa dell'Inghirami nel suo gabinetto da studio. È di prospetto presso ad una tavola coperta da un tappeto verde e ricamato in giallo, su cui stanno un calamaio, un foglio di carta ancor bianco e, da un lato, un libro aperto appoggiato sopra un cofanetto lavorato ad intarsio: porta in testa una berretta rossa che gli copre parte dell' orecchio e la fronte fin quasi alle sopracciglia. Indossa una rossa e larga veste, cinta alla vita da una fascia gialla; attorno al collo vedesi parte della camicia bianca. Posa la mano sinistra sulla carta e tiene la penna nella destra che nel mignolo e nel pollice porta anelli. Sta con la testa alcun poco sollevata e girata a destra: volge gli occhi in alto, in atto di meditare le parole che deve iscrivere. Una verde cortina pende dal muro dietro a lui. Malgrado i danni che la pittura ha sofferto per i restauri, il largo ed abile trattamento delle carni, l' umore che scorgesi nel bianco delle grosse orbite

vedasi il *Diarium* di Paris de Grassis. Vedi Roscoe, *La vita e il Pontificato di Leone X*, tomo IV, pag. 153 e seg.; Müntz, *Raphäel*, op. cit., pag. 286; F. A. Gruyer, *Raphäel peintre de portraits*, tomo II, p. 24.

degli occhi, l' espressione della testa, conservano ancora parte del loro splendore. Gli ultimi tocchi sono tanto precisi, che a prima vista ci ricordano le opere dell' Holbein, e la sicurezza dei contorni e delle forme dei Van Eyck. Le luci brillanti e le dolci transizioni delle tinte, che da ombre olivastre degradano a mezze tinte opaline, l' accuratezza e la maestria del disegno, il modellato e l' espressione della persona, mostrano la mano del grande Urbinate.

Di questo ritratto il Vasari non fa alcuna menzione, come non fa menzione tra altre, della pittura della « Madonna della Seggiola. » Nè sappiamo se l' Inghirami ottenesse da Raffaello il proprio ritratto, oppure, come è detto nel catalogo della Galleria Pitti, fosse stato lo stesso Leone X, dal quale l' Inghirami « fu tenuto in grandissima stima, » che ordinasse quel ritratto a Raffaello. S' ignora parimenti in qual tempo esso sia venuto a far parte della Galleria di Firenze.[1] In Volterra, presso la famiglia Inghirami, si conserva un esemplare di questo ritratto non senza ragioni creduto una replica.[2]

[1] Pitti, n° 171. Tavola di mezza lunghezza. Misura braccia 1.10,8 per 1.1,6, vale a dire m. 0,91 per 0,61. Questo dipinto ha sofferto per rappezzature, puliture e ritocchi. La tenda verde è stata coperta di tinta opaca, la quale offese il contorno della guancia destra. La veste rossa e le mani mostrano segni di restauri. Una ripulitura generale deve aver preceduto queste operazioni. Una fenditura traversa verticalmente la faccia, passa alla sinistra del naso, va lungo la persona fino alla mano sinistra. Da ciò ne avviene che questo dipinto di Raffaello ha perduto molto della sua primitiva bellezza, per modo da sembrare a primo aspetto difettoso di modellato; le carni sono di un colore alquanto dilavato.

[2] Volterra. Casa Inghirami. Questa pittura è meglio conservata di quella che trovasi ai Pitti. Il tono generale è caldo e bruno; il disegno fermo e deciso, ma alquanto duro. Un attento esame ci dimostra che non è della mano del maestro.

Se confrontiamo tra loro questo ritratto dell' Inghirami con la Madonna della Seggiola, si osserva come in questa la natura ha assunto forme così nobilmente ideali quali altro pittore non immaginò mai; in quello la natura è invece rappresentata con tale fedeltà e determinatezza di forme e di particolari, proprie, come si osservò, d' un pittore fiammingo o tedesco, ma sempre riunite con l' elevato sentimento ed espressione non d' altri che del grande Urbinate.

XII.

Nel capitolo precedente abbiamo accennato alla morte di Giulio II ed all' esaltazione di Leone X alla sedia papale. Abbiamo ivi narrato il modo col quale Raffaello, per la sopravvenuta elezione del nuovo Pontefice, modificò gli affreschi composti in onore del Papa di casa della Rovere in dipinti illustranti la grandezza di un discendente dei Medici, ed abbiam raccontato con quali artifici Agostino Chigi, col consenso di Leone X, seppe riuscire a far dipingere a Raffaellò gli affreschi della Farnesina e di Santa Maria della Pace. Abbiamo infine riferito le lettere scritte dal Sanzio al Ciarla ed al Castiglione, in cui ci sono rivelati alcuni particolari della sua vita, e quali fossero le sue speranze, i suoi timori.

Le relazioni che egli ebbe con Leone X, l' influenza del Papa, la sua Corte e le persone ad essa attinenti, richiamano ora la nostra attenzione. L' esaltazione di un nuovo Pontefice doveva necessariamente rendere maggiori le aspirazioni di Raffaello. Un tale avvenimento doveva necessariamente cambiare le sue rela-

zioni a Corte, e quelle che egli aveva con letterati ed artisti. Ad un Papa pieno di energia, ma austero ed abituato alla più rigida economia, era succeduto un Papa che a larghe vedute di politica univa lo sfarzo e la prodigalità. Leone era il rappresentante più eminente di una grande casa fiorentina, dalla quale, per tradizione, era stata sempre tenuta in grande onore la protezione delle lettere e delle arti. Accompagnato a Roma da una schiera di parenti ed amici, le cui idee erano intieramente conformi alle sue; corteggiato da tutti i principi dell'Europa quale arbitro della pace e della guerra, Leone X largheggiò di promesse a tutti coloro che avevano la fortuna di avvicinarlo. Non potevasi prevedere quale delle fazioni che si contendevano per giungere al potere in Vaticano, avrebbe finito per avere il sopravvento. Francesco Maria d'Urbino che aveva avuto una parte importante nell'elezione di papa Leone, era stato saviamente riconfermato nella sua antica carica; Alfonso di Ferrara erasi con grande ostentazione riconciliato con la Chiesa; il Soderini, cardinale di Volterra, erasi mostrato disposto a dimenticare che la sua famiglia era stata cacciata dal governo della cosa pubblica a Firenze; Raffaello Riario, il solo cardinale il cui contegno per lo passato aveva potuto dar qualche ombra ai Medici, era trattato con non comune riguardo. La politica del Papa trionfava: le soldatesche francesi che fino ad ora avevano minacciato l'Italia, erano state cacciate fuori dalla Penisola dopo una segnalata vittoria. Raffaello ebbe la ventura di potere assicurarsi l'interessamento del Papa e dei dignitari di Corte, escludendone i suoi rivali e comperandosi l'amicizia di patroni che avevano relazioni indirette con la Corte. Appena eletto papa Leone X, Luca Signo-

relli era comparso nella Corte papale. Egli aveva dipinto splendidi affreschi nelle Camere vaticane e nella Cappella Sistina: il Papa doveva ricordarsi della protezione che la sua famiglia aveva dato al pittore di Cortona, e dei pericoli che egli aveva corso per la sua fedeltà alla casa dei Medici. Leone X però prestò poco ascolto ai lamenti del Signorelli, che così spese, senza trarne alcun vantaggio, i danari tolti ad imprestito da Michelangelo, partendosene da Roma senza restituirglieli. [1]

Il Papa nutriva grande affetto per Raffaello, ed anche Giuliano de' Medici gli era amico. Questi, durante il suo esilio ad Urbino, aveva incominciato ad apprezzare al suo giusto valore l'ingegno del giovane artista, e se ne era fatto a Roma uno dei suoi famigliari. [2] Giulio e Lorenzo dei Medici non desideravano meno di Giuliano di ottenere da Raffaello il proprio ritratto. Fra i più ascoltati consiglieri del Papa pri-

[1] Vedi Aurelio Gotti, op. cit., pag. 53. Lettera del Buonarroti al Capitano di Cortona. Vedi anche Gaetano Milanesi, op. cit., pag. 391; e la Raccolta delle lettere del Buonarroti, edita da Sebastiano Ciampi.

Quanta fosse la valentia del maestro cortonese, è rivelato da uno stupendo disegno di due nudi che conservasi nella Raccolta di Windsor in Inghilterra, e che rappresentano, a quanto si può supporre, un gruppo di Ercole ed Anteo.

Il disegno è erroneamente attribuito dal Passavant (*Raphaël*, vol. II, pag. 491, n. 435), a Raffaello. Questo gruppo di Luca Signorelli potrebbe molto probabilmente, come abbiam veduto in altri casi, aver ispirato Raffaello per la composizione del medesimo soggetto che servì a Marcantonio per un'incisione. Le figure della stampa del Raimondi non solamente variano per la posizione, essendo disegnate dall'altro lato, ma differiscono anche in più parti, e ricordano, come dice il Passavant, la maniera di Giulio Romano. Non è improbabile che questi abbia messo in pulito la composizione del gruppo da un disegno originale di Raffaello.

[2] Vedi una citazione del Müntz (op. cit., pag. 429) che ricorda questo fatto sulla fede di alcuni documenti che trovansi negli Archivi di Firenze, dell'anno 1515.

meggiava il Bibbiena, che era stato, come Giuliano de' Medici, ad Urbino, ed era amico di Raffaello e patrono al Bramante.[1] Pietro Bembo, che non si era mostrato dapprima troppo disposto a favorir Raffaello, desiderando invece di favorire Tiziano, quando questi rifiutò di abbandonare Venezia, si schierò fra i protettori dell' Urbinate. Oltre il patronato del Papa, oltre quello dei prelati, altre circostanze concorsero a migliorare la condizione di Raffaello. Intorno a quel tempo Michelangelo aveva ricevuto la commissione di eseguire il monumento di Giulio II; Bramante, che col suo ufficio di architetto godeva di una condizione, quale niun altro artista della sua professione aveva mai per lo innanzi conseguito, era assai cagionevole di salute, ed incuorava Raffaello con la speranza che un giorno gli sarebbe succeduto. Raffaello fu senza dubbio assai abile nel saper trarre partito dall' occasione propizia.

Verso la fine del 1513 Bramante fu colpito da paralisi nelle mani.[2] Ottenne dal Papa per aiuti Giuliano da San Gallo, una volta suo rivale ed ora amico, e Fra Giocondo, la cui fama quale architetto e matematico erasi già estesa all' Italia settentrionale ed in Francia.[3] Assai abilmente erasi domandata ed

[1] Il Bibbiena nella *Calandra*, parlando del Bramante, lo dice uomo di eccessiva timidezza.

[2] Vasari, vol. X, pag. 2.

[3] Il Fea (*Notizie*, op. cit., Roma MDCCCXXII, pag. 12 e 13), ricorda i pagamenti fatti a Giuliano da San Gallo, quale architetto di San Pietro, dal 1° gennaio 1514 al 1° luglio 1515; ed i pagamenti fatti a Fra Giocondo dal 1° agosto 1514 al 27 marzo 1518. Ma questa ultima data deve essere un errore di stampa, perchè Fra Giocondo morì il 1° luglio 1515. (Vedi Cicogna, *Memorie dell' Istituto Veneto*, vol. III, parte III, pag. 3951, nonchè la nota a pag. 273 nel Vasari, edito dal Sansoni, vol. V). Giuliano da San Gallo morì in Firenze il 20 ottobre 1516, nell' età di 71 anni. (Vedi Vasari edito dal Sansoni, vol. IV, pag. 287 in nota).

ottenuta la nomina di questi due illustri architetti. Essi erano infatti abbastanza abili per comprendere ed eseguire i piani del Bramante, mentre il loro autore era ancor vivo, ed erano d'altra parte assai maturi d'anni per essere d'impaccio agli avanzamenti di Raffaello. Giuliano da San Gallo, infermo per una incurabile malattia, aveva circa settant'anni quando gli fu dato l'incarico di aiutare il Bramante nella fabbrica di San Pietro, e Fra Giocondo aveva circa ottantun anno quando riceveva il medesimo incarico.[1]

I due artisti dovettero occuparsi di rimediare alcuni danni che minacciavano di accadere, ed ebbero perciò poco agio di cambiare i piani che Giulio II aveva approvati. L'11 marzo 1514 il Bramante morì raccomandando gli succedesse Raffaello nel suo ufficio:[2] onoratissime esequie gli furon fatte dalla Corte del Papa e da tutti gli scultori, architetti e pittori. Fu sepolto in San Pietro l'anno 1514.[3] Raffaello dovè certo assistere a quella funebre cerimonia.

Il Papa decise che fossero condotte a termine le Camere vaticane, e Raffaello incominciò nel giugno del 1514 a dipingere la Camera dell'Incendio di Borgo. Le vive raccomandazioni fattegli dal Bramante do-

[1] Vedi Padre Marchese (*Memorie dei più illustri pittori, scultori e architetti domenicani.* Genova, 1860, vol. II, pag. 240). Ivi si riferisce che Giulio Cesare Scaligero ricorda Fra Giacomo come il solo che « Bramantis architecti defuncti reliquias typorum atque consiliorum intellexit. » Vedasi inoltre la nota a pag. 157 del Vasari, vol. IX.

[2] Vedi anche la lettera di Baldassarre Turini a Lorenzo dei Medici scritta da Roma il 12 marzo 1514, pubblicata dal Gaye nel vol. II, pag. 135 del *Carteggio*, op. cit.

Vedi più innanzi il Breve del Papa, riportato anche nell'*Epistolario del Bembo.*

[3] Vedi Vasari, vol. VII, pag. 139.

vevano però aver convinto il papa che Raffaello sarebbe stato al caso di dirigere i lavori della fabbrica di San Pietro. Il pontefice scrisse infatti all' Urbinate un Breve, nel quale affermavasi che il Sanzio non era ad alcuno secondo nell' arte della pittura, e che sarebbe stato in grado, secondo gli affidamenti dati dal Bramante, di proseguire i lavori del tempio del Principe degli Apostoli. Raffaello preparò un modello e la stima dei lavori da eseguirsi. Il Papa approvò l' uno e l' altra, ed elesse l' Urbinate a proseguir l' opera col salario di 300 ducati all' anno. [1]

Non ci sono pervenuti i modelli e le stime eseguite da Raffaello; ma la maggior parte dei piani di Giuliano da San Gallo, del Bramante e dei suoi successori esistono tuttora nella Galleria degli Uffizi di Firenze. Nelle opere di Sebastiano Serlio trovasi riportata una rozza e scorretta incisione del disegno di Raffaello. [2]

Per conoscere la storia complicata della costruzione di San Pietro, conviene ritornare con la mente al tempo in cui Niccolò V aveva deliberato di ingrandire per la prima volta la Basilica. L' architetto al quale era stato affidato questo incarico era il Rossellino. Senza toccar le mura dell' antico edificio, quell' artista aveva incominciato a costruire dalle fondamenta una nuova tribuna. L' opera fu portata con assiduo lavoro assai innanzi, in breve era già sorta a

[1] Il Breve porta la data del 1° agosto 1514. È riportato nell' *Epistolarium Petri Bembi*, Lugd. Bat., 1538, lib. IX. Vedi Passavant, *Raphaël*, vol. I, pag. 196 e 505. Sebbene la nomina porti così la data del 1° agosto, pure essa avvenne qualche tempo prima. Il primo pagamento fatto a Raffaello pel suo nuovo ufficio, porta la data del 1° aprile 1514. Vedi Fea, op. cit., pag. 9.

[2] *Opere d' architettura* di Sebastiano Serlio, 1545, carte XXXVII.

sei piedi d'altezza.[1] Si conserva un ricordo di questo grandioso principio dell' opera, come abbiam già notato, nella « Disputa del Sacramento di Raffaello, » nella quale vedesi disegnata la proiezione del piano del Rossellino. Questa proiezione lasciava intatta l'abside poco profondata, in cui è collocato l' altare di San Pietro. L'antica Basilica che aveva la forma di una croce latina, occupava molto minore spazio di quello che non occupi la Basilica attuale. Essa era venerabile per la sua antichità e pei monumenti che conteneva; ma per l'abbandono in cui era stata lasciata, cadeva in rovina ed era assai difficile il porvi riparo.[2] Il Rossellino allungò il braccio trasversale della croce latina, e volle proporzionatamente ingrandire la crociera. Alla morte di Niccolò V il Rossellino fu costretto ad abbandonare l' opera. Non meno di cinquant' anni trascorsero prima che si pensasse alla esecuzione di nuovi piani.

La prima idea del Bramante era per vero, in paragone ai disegni del Rossellino, gigantesca. Egli aveva proposto di raddoppiare la lunghezza della navata trasversale, estendendo la tribuna molto al di là del limite stabilito dal Rossellino, e dandole la forma di croce greca. L' edificio avrebbe occupato l' area di circa 24,215 metri quadrati. Fu necessario però abbandonare queste dimensioni colossali, e ridurre l' edificio a più modeste proporzioni.

Le difficoltà che egli aveva da superare per la costruzione delle fondamenta del nuovo edificio sulle

[1] Vedi Condivi, op. cit., pag. 27.

[2] Leone Battista Alberti, *De arte aedificat.*, lib. I, cap. X, Parigi 1512, fol. XIII verso, dice, che la Basilica di San Pietro è esposta ai venti settentrionali, e mal fabbricata; e che le mura pendono in avanti sei piedi fuori della perpendicolare, e v' è ragione a temere che il più lieve accidente possa farla crollare.

rovine dell' antico, e su quelle assai più massiccie del Rossellino, erano indubbiamente gravi, tanto più che la cripta della Basilica non doveva essere sacrificata. Entro pochi piedi di spazio, trovò le fondazioni o frammenti di fondazioni di varie epoche, dagli antichi avanzi del circo di Nerone a quelli della vecchia Basilica e delle aggiunte fatte eseguire da Niccolò V. Gli ostacoli che l' architetto doveva vincere per le fondamenta di quei quattro grandi pilastri, che dovevano sorreggere la cupola, non erano certo resi minori dalla necessità di conservare l' abside ed il *Sancta Sanctorum*, dove l' altare dell' apostolo era collocato. Due di quei quattro pilastri trovavansi agli angoli delle braccia della navata laterale, e gli altri due esternamente all' abside dell' antica Basilica. La nicchia e l' altare di San Pietro nascondevano parte del coro. Era forse inevitabile che le fondamenta del nuovo edificio, costruite in tali condizioni, non avessero sufficiente solidità. La prova della loro poca stabilità si conobbe soltanto quando fu voltato il riquadro su cui doveva posare la cupola; e tale prova si ebbe quando già il Bramante trovavasi mal fermo in salute, ed erano nominati Giuliano da San Gallo e Fra Giocondo a suoi aiuti. Il Vasari riferisce che Antonio Picconi da San Gallo ingrandì i pilastri e diede loro la forza sufficiente per resistere al peso della tribuna, nella quale eransi avvertite alcune fenditure, e che minacciava di crollare già fin dai tempi del Bramante. A scongiurare il pericolo, egli fece riempire il terreno aderente alle fondazioni con solidi materiali.[1] Il Serlio ci descrive quanta e quale fosse la debolezza dei pilastri, la leggerezza e la poca solidità del terreno. Per correggere i difetti avvertiti nel pro-

[1] Vasari, vol. X, pag. 18.

getto del Bramante furono fatti alcuni lavori. Non sappiamo però con precisione in qual tempo siano state eseguite tali opere.

Paris de Grassis fa spesse volte allusione nel suo Diario ai deplorevoli effetti della demolizione parziale della Basilica. Dice che nel 1508 essa non era in condizione da poter servire, [1] e che nel giorno di Pasqua e dell' Ascensione del 1510 i lumi dell' altare di San Pietro furono spenti dal vento. [2]

Durante la messa dello Spirito Santo, nel giorno del Conclave, non fu possibile radunare il clero nella navata laterale, a causa delle condizioni rovinose in cui si trovava la fabbrica. [3]

Il 2 e 3 del maggio seguente la pioggia cadde a torrenti sull' abside, ed il rimedio adottato da Leone X per riparare con una costruzione temporanea l' altare di San Pietro, non era nemmeno bastevole ad impedire che il vento non spengesse i ceri accesi per la festa della Pentecoste. Il 31 ottobre 1519 il portico di San Pietro era tuttora in tale stato di rovina, da render necessario che la messa fosse cantata nella Cappella Sistina. [4]

Di tali danni fu data la colpa agli aiuti del Bramante ed ai suoi immediati successori. Essi non ave-

[1] Diario di Paris de Grassis, op. cit., vol. II, pagg. 190, 218, 220.

[2] Ivi, vol. III, pagg. 36 e 94.

[3] Ivi, vol. III, pagg. 1 e 2.

[4] Ivi, vol. III, pagg. 101 e 102. Giovanni Fichard, dottore in giurisprudenza di Francoforte, il quale andò a visitare San Pietro nel 1536, ci riferisce che mezza Basilica mancava in quel tempo del tetto. « Leone, così egli soggiunge, ha fatto coprire l' altar maggiore con un tamburo circolare e con una cupola, attorno alla circonferenza della quale furono collocati seggi pel pontefice e pei cardinali. » *Frankfurter Archiv für Literatur und Geschichte*, B., vol. III, 1815. Vedi la 2ª edizione dell' opera dello Springer, *Raphaël und Michelangelo.*

vano però voluto che rimediare, per quanto era possibile, ai difetti delle fondazioni, riducendo le dimensioni e la spesa dell' edificio.[1] L' essenziale innovazione fu quella che Raffaello introdusse nella forma dell' edificio, sostituendo la croce latina alla greca, che il Bramante aveva così felicemente ideata. Il Breve riferito dal Bembo, ci mostra come il Papa avesse approvato il cambiamento. Il modo però col quale il cambiamento era stato messo in opera, fu severamente criticato dai contemporanei e condannato da Michelangiolo. Antonio Picconi da San Gallo giunse persino a dire, che la nave grande sarà lunga e stretta e alta, che parrà un « vicolo: » indicò alcuni altri difetti negli ambulatorii a cui metton capo le navate laterali ed il coro; biasimò la distribuzione dei pesi sui pilastri della tribuna e la povertà dei cornicioni e delle loro proiezioni.[2] Quando però più tardi Michelangiolo espresse la sua opinione sui disegni dello stesso Picconi, giudicò quelli non meno aspramente, dicendo che il modello del Picconi offriva un buon pascolo per gli animali ed i buoi, che nulla intendono di architettura.[3]

In mezzo a queste discrepanze di opinioni, è difficile poter giungere ad una conclusione definitiva.[4]

[1] Vedi von Geymüller, *Erwiederung auf Redtenbacher's Beiträge* nella *Zeitschrift für bildende Kunst,* vol. X, pag. 249.

[2] Vedi Memoriale sulla fabbrica di San Pietro, nel Commentario alla vita di Antonio da San Gallo nel Vasari, vol. X, pag. 25.

[3] Annotazioni al Vasari, vol. X, pag. 18. Vedi anche Michelangelo, A. B. Ammannati, Roma, 1555 in Heath Wilson, op. cit., pag. 479, ed il Gotti, op. cit., pag. 308.

[4] Abbiamo letto con l' attenzione che merita l' argomento, le diverse considerazioni del Geymüller e del Redtenbacher (Geymüller, *Raffaello Sanzio studiato come architetto,* Milano 1884; Redtenbacher, *Beiträge zur Baugeschichte von S. Peter in Rom*). Noi dobbiam riconoscere il profondo studio che specialmente il

V' è però ragione di credere che la scienza architettonica di Raffaello fosse più geniale che profonda. Egli non vedeva di buon occhio Giuliano Leno, il quale aveva l' ufficio di tesoriere e contabile della fabbrica di San Pietro, sulla quale aveva illimitato controllo. Perfino nel 1519 Raffaello dipendeva tuttora da lui.[1] Quanto differente era la sua posizione quale pittore! Mentre in questo campo egli era sommo, come architetto, aveva d' uopo dell' opera altrui per l' esecuzione dei progetti. La sua inesperienza in una professione, per la quale sin da principio non era stato educato, è dimostrata a sufficienza dalla esecuzione delle Loggie che il Bramante aveva costruito a due soli piani. Senza calcolare quanto potesse essere la solidità delle fondamenta, Raffaello pensò di costruire sopra di essi un terzo piano. L' opera fu eseguita nel 1517. Il peso di questa sopraelevazione ben presto minacciò di far crollare l' intiero edificio: a tempo il Picconi fu incaricato di chiudere gli archi della loggia inferiore, ed egli seppe così ben rafforzar la fabbrica, da renderla assai più ferma e salda che prima non fosse.[2]

Se si studia l' ingegno di Raffaello quale architetto nella prima parte del secolo XVI, non possiamo

primo dei due scrittori ha fatto su questa questione così irta di difficoltà: ci sembra però che il Geymüller sia stato trasportato nel suo giudizio da una entusiastica ammirazione per l' ingegno di Raffaello quale architetto.

[1] In una lettera da Roma del Paolucci al Duca di Ferrara, in data 17 dicembre 1519 (Campori, *Notizie*, pag. 28), è detto: « Giuliano Leno di Bramante domestico, molto valse nelle fabbriche de' tempi suoi, per provvedere ed eseguire la volontà di chi disegnava più che per operare di sua mano, sebbene aveva giudizio e grande sperienza. » Vedi anche Vasari, vol. VII, pag. 139.

[2] Vasari, vol. X, pag. 6. Il Bembo in una sua lettera da Roma al Bibbiena, in data del 19 luglio 1517, dice: « Di nuovo la loggia di V. S. si va edificando, e torna bellissima. »

non riconoscere che egli in quel tempo era quasi digiuno dei principii fondamentali dell' architettura. L' amicizia del Bramante gli aveva fatto trascurare, o, per lo meno, non lo aveva fatto attendere con la necessaria diligenza allo studio di quest' arte per la quale apparentemente non era portato. Per tutto il tempo che egli soggiornò nell' Umbria, i disegni da esso eseguiti di vedute di città o di palazzi e chiese, erano studi tutti fatti allo scopo di servirsene pei suoi dipinti. Lo stesso aveva fatto in Toscana ed anche per un certo tempo a Roma. Ogniqualvolta le necessità della sua arte lo costringevano a studiare l' ornamentazione architettonica, preferiva ricorrere alla esperienza del Bramante. A questo infatti debbonsi quegli splendidi disegni architettonici che adornano la Scuola d' Atene e l' Eliodoro. Alla morte del Bramante, la sua imperizia in fatto di architettura, che fino allora era stata mediante artificii nascosta, apparve agli occhi stessi di Raffaello in tutta la sua realtà. Che egli fosse consapevole della responsabilità che pesava sopra di lui, chiaro apparisce dalla sua lettera al Castiglione, da noi già riferita.

Ivi egli dichiara che Leone X gli ha messo sulle spalle un gran peso, e che spera di non cadervici sotto, tanto più che il modello piaceva al Papa ed era da molti belli ingegni lodato.

Gli sforzi ch' egli fece per mantenere la sua posizione dimostrano quanta energia e quanta fermezza di volontà avesse per rendersi padrone dell' arte, la cui conoscenza gli sarebbe stata ora così utile. Dapprima egli si pensò che Fra Giocondo gli avrebbe rivelato taluno dei suoi segreti; tanto più che il Papa aveva detto sperare che l' architetto ottuagenario lo avrebbe assistito coi suoi consigli. Possiamo facilmente indo-

vinare chi fosse l'autore dei modelli e delle stime che il Pontefice aveva approvato. Il grande segreto che Raffaello avrebbe voluto acquistare, era quello di tradurre il latino in lingua volgare; ma questo segreto il vecchio architetto se lo portò seco nella tomba, senza comunicarlo al suo discepolo.

Assai prima di questo tempo, Fra Giocondo aveva condotto a termine una edizione dell'opera di Vitruvio, pubblicata in Venezia nel 1511, con una dedica a Giulio II. Dopo l'incendio del ponte di Rialto a Venezia nel 1513, Fra Giocondo eseguì un disegno secondo il quale doveva essere ricostruito, e pubblicò una seconda edizione del suo Vitruvio, dedicandola a Giuliano de' Medici, col patronato del quale venne probabilmente a Roma.[1] Quando Raffaello diceva che egli traeva molto frutto dal suo studio sulle opere di Vitruvio, e conferiva ogni mattina col Papa intorno alla fabbrica di San Pietro, alludeva probabilmente a qualche spiegazione che si faceva dare sul testo originale che non poteva leggere, e che Fra Giocondo gli traduceva. È facile immaginare con quanta attenzione l'Urbinate dovesse seguire ogni colloquio del Pontefice col vecchio architetto. Dopo la morte di Fra Giocondo, egli si valse dell'opera di Mario Fabio Calvo per tradurre Vitruvio in volgare. Prima però che questo avvenisse, la sua conoscenza dei principii dell'architettura classica doveva essere sempre superficiale. Alla morte di Fra Giocondo, avvenuta il 1° luglio 1515, ed al ritorno di Giuliano da San Gallo a Firenze, l'Urbinate dovette sentire quanto grande fosse per lui la perdita di quei due valenti architetti.

È stato già notato da altri, che gli artisti italiani del XV e XVI secolo erano dotati di molta fantasia

[1] Marchese, *Memorie,* op. cit., vol. II, pagg. 234-38.

nel creare disegni architettonici: le difficoltà tecniche che incontravano, erano di mano in mano superate a misura che la costruzione avanzava. L' ignoranza dei principii teorici era sostituita dagl' insegnamenti dell' esperienza. [1] Qualche volta avveniva che gli errori fossero scoperti troppo tardi, perchè potessero essere corretti. Di solito però la pratica dei capimastri e degli assistenti ai lavori, riusciva a restringere la fantasia degli autori dei progetti entro i limiti ragionevoli. Con direttori di lavori quali erano Fra Giocondo, il San Gallo ed il Leno, Raffaello poteva essere fino ad un certo punto libero da ogni preoccupazione. Ma quando Antonio da San Gallo ed il Leno furono i soli che gli rimanessero ad assisterlo, la sua direzione dell' opera non era più sufficiente.

È da credere che durante il 1514 e il 1515 fossero nel Vaticano divergenti opinioni circa la convenienza di continuare l' edificio secondo il progetto del Bramante. Erano sorte gravi questioni fra gli architetti di San Pietro, sostenendo alcuni che la Basilica dovesse avere la forma della croce latina, ed altri la forma della croce greca. Per un certo tempo i seguaci della croce latina, capitanati da Raffaello, ebbero la vittoria. Alcuni anni più tardi però, essi furono vinti da Michelangiolo, che s' attenne all' idea del Bramante. Nel frattempo i lavori erano « freddamente » condotti. [2] Un disegno che trovasi nella Galleria degli Uffizi a Firenze, mostra quale fosse lo stato dell' edifizio nei primi anni del secolo XVI. La nicchia della vecchia Basilica di San Pietro è ivi collocata nel riquadro della nuova cupola, con una copertura in legno sopra di essa. I lati del tamburo

[1] Springer, *Raffaello e Michelangelo*, pag. 297.
[2] Vedi Vasari, vol. X, pag. 6.

sporgono al di sopra degli archi. Veggonsi i lavoranti all' opera sull' intavolatura, in atto di alzare un masso mediante un argano: un argano più piccolo serve per portare le pietre sulla copertura. Il cielo si vede tra i logori contorni dei muri. [1]

Gli studiosi delle belle arti si sono occupati di ricercare quale sia stata l' opera di Raffaello durante la sua direzione nei lavori al San Pietro. L' architettura per un certo tempo occupò tutta la mente del pittore. Assorto come era nello studio di quest' arte, Raffaello non ebbe agio di attendere con assiduità all' esecuzione degli affreschi della Camera dell' « Incendio di Borgo. » Limitavasi a fare studii che poi affidava a' suoi aiuti; questi traevano dagli studi i disegni e i cartoni ed eseguivano i dipinti. Da quello che noi possiamo scoprire sotto le numerose rappezzature, eseguite non sempre da abili restauratori, l' opera di Raffaello limitavasi a ricorreggere e a ritoccare quelle disarmonie che erano opera dei suoi discepoli. Le prospettive architettoniche della « Battaglia di Ostia » e dell' « Incendio di Borgo, » eran però la natural conseguenza dei suoi nuovi studi. Raffaello dovè certamente aver visitato Ostia, e forse col seguito del Pontefice. Gli edifici che veggonsi nell' « Incendio di Borgo » sono presi dagli edifici esistenti in Roma. A destra dell' affresco, l' edifizio mezzo diroccato di cui non resta che il muraglione e la fuga di colonne corintie con cornicione, riproduce con fedeltà i resti del tempio di Marte Ultore, tuttora esistenti in via Bonella. A sinistra, l' edificio ornato di pilastri con basamento di pietra, è tolto dal tempio di Saturno. Simili prove della imitazione dell' architettura roma-

[1] Un' incisione di questo disegno trovasi nel *Michelangiolo* di Heath Wilson, pag. 514.

na, ci son fornite dai cartoni per gli arazzi della Cappella Sistina. Per citare un solo esempio di questi, diremo che il monumento rotondo che vedesi nel « San Paolo in Atene, » sebbene per la forma si avvicini al Tempietto che trovasi nel cortile del convento di San Pietro in Montorio, pure fu assai probabilmente studiato dagli edifici che ispirarono il genio del Bramante. L'archeologia attraeva l'attenzione di Raffaello non meno dell'architettura: frutto delle sue fatiche in questo campo furono le decorazioni delle Loggie. Il Giovio ci ricorda che l'Urbinate attese anche allo studio della topografia di Roma.[1] Il piano di Roma che egli fece, e di cui Celio Calcagnini parla in una lettera diretta a Jacob Ziegler, fu eseguito dopochè ebbe prese parecchie misure col compasso e col teodolite: le altezze furono accertate per mezzo di scavi tra le rovine degli antichi monumenti, che gli anni avevano accumulato.[2] V'ha però troppo grande differenza fra il copiare ed il creare, e troppo gravi dubbi si presentano quando si tenti d'indagare che cosa Raffaello abbia creato quale architetto. Il Vasari stesso si trova evidentemente perplesso nel definire ciò che Raffaello eseguì. Ora egli parla di disegni architettonici fatti per la Villa Madama e pei palazzi in Borgo; e tra gli edifici da lui particolarmente menzionati si cita il palazzo di Giovanni Battista dell'Aquila. Ora egli parla di schizzi disegnati pel San Giovanni dei Fiorentini a Roma, pel San Lorenzo e pel palazzo Pandolfini a Firenze. Altrove dice che Raffaello stava ordinando l'architettura delle stalle Chigi alla Farnesina, e della

[1] Tiraboschi, *Storia della Letteratura*, Modena 1781, vol. IX, pag. 291.

[2] Vedi Passavant, nel suo *Raphaël*, vol. I, pagg. 200, 201 e 527.

Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo a Roma.[1] Alcuni di questi edifici, che avrebbero giovato ad una tale ricerca, non esistono più, ed altri sono stati manomessi dai restauri. Quanto alla Villa Madama, devesi avvertire che i disegni architettonici che servirono per la sua costruzione, e che trovansi negli Uffizi, furono eseguiti da Antonio da San Gallo e non da Raffaello:[2] l' opera che in essi può attribuirsi a Raffaello sarebbe quella di avere eseguito lo schizzo generale dell' edifizio, lasciando ad un abile assistente l' incarico di completarlo nelle sue parti. Il secondo passo del Vasari si riferisce ad un dubbio successo dell' artista, ed a due errori nei quali incorse l' Urbinate. Infatti, i disegni di Raffaello per le chiese di San Giovanni dei Fiorentini e di San Lorenzo non furono accettati.[3] Il palazzo Pandolfini, sebbene sia grandioso, non fu incominciato se non dopo la morte di Raffaello.[4]

Un passo interessante del manoscritto di Agostino Chigi, si riferisce alla cappella di Santa Maria

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pagg. 42, 43, 46 e 163; vol. XII, pag. 201; e vol. XIII, pag. 80.

[2] Geymüller, *Raffaello Sanzio, studiato come architetto,* Milano, 1884. Il primo schizzo per la Villa Madama eseguito da A. Picconi da San Gallo, porta il numero 179 negli Uffizi; il disegno finito del medesimo, porta il numero 314; ed un terzo, che porta il numero 273, e si attribuisce a Raffaello, ha delle indicazioni scritte che sono attribuite a Battista da San Gallo.

[3] Vedi tra le lettere di Pietro Aretino, quella in data del 20 novembre 1537 diretta a Jacopo Sansovino (*Lettere di Pietro Aretino,* Parigi, 1609, vol. I, pag. 190). Vedi anche Vasari, vol. XII, pag. 201; e vol. XIII, pag. 80. Un disegno architettonico che trovasi nell' Albertina di Vienna ed è attribuito dal Passavant (*Raphaël,* vol. II, pag. 387) a Raffaello, si ritiene rappresenti San Lorenzo. Il disegno non è però genuino, e rappresenta veramente la facciata di San Pietro a Roma.

[4] Vedi Vasari, vol. XI, pagg. 202, 204. L'edificio porta un'iscrizione che indica come sia stato incominciato nel 1520, e come Aristotile lo finisse dopo il 1530.

del Popolo che era tuttora incompiuta alla morte del banchiere, ma che doveva essere condotta a termine quanto prima, secondo una disposizione testamentaria, od *ordinatio* del banchiere, e di cui Raffaello e maestro Antonio da San Marino avevano notizia.[1] La parola *ordinatio* che si legge nel testamento, sembra abbia il medesimo significato dell' « ordine » di cui parla il Vasari. Pare possa riferirsi tanto a qualche decorazione, che alla costruzione di un edificio. È pertanto controverso se Raffaello abbia egli stesso eseguito il progetto per la cappella Chigi a Santa Maria del Popolo, o se siasi limitato semplicemente a decorarne l' interno.[2]

Nel manoscritto di Fabio Chigi si dice come il « Magnifico » avesse promesso a Giulio II, il quale esaltava con lodi la bellezza del palazzo del Cardinal Riario, che egli avrebbe edificato delle stalle più belle che non fosse l' abitazione stessa di quel prelato. « Nè egli si dimenticò della sua promessa, quando diede Raffaello per ajuto a Baldassarre Peruzzi, e quando

[1] Vedi il testamento nell' *Agostino Chigi* del Cugnoni, a pag. 169.

Questo Antonio da San Marino possedeva una pittura di Raffaello (vedi appresso). Per maggiori notizie intorno a questo artefice, che fu uno degli eredi di Raffaello, vedasi il giornale *Il Buonarroti,* vol. III, primo della nuova serie, pag. 97 e seguenti. Questo orefice è così ricordato: « Magjster Antonius quondam magistri Pauli de Fabris de Sancto marino. »

[2] I commentatori del Vasari (vol. VIII, pag. 46) ed il Passavant (*Raphaël,* vol. II, pag. 384) attribuiscono a Raffaello i disegni che trovansi negli Uffizi per la cappella Chigi a Santa Maria del Popolo. Ma quei disegni, che portano ora i numeri 1126, 1127 e 1128, non furono eseguiti da Raffaello, e nel catalogo sono ora attribuiti al loro genuino autore, Antonio Picconi da San Gallo. Vedi altresì Redtenbacher, *Neue Mittheilungen aus den Uffizien in Florenz* in *Beiblatt. zur Zeitschr., f. b. Kunst,* 1884, pag. 247; e le note alla 2ª edizione del *Raffaello e Michelangelo* dello Springer, vol. II, pag. 365.

domandò l'altrui consiglio per sorvegliare l'opera dei due artisti. »[1]

Anche qui Raffaello sembra dunque aver aiutato il Peruzzi. Le stalle Chigi, a quanto generalmente si ritiene, furono costruite sul medesimo stile della villa. Il Vasari ci assicura che la Farnesina fu progettata e costruita dal Peruzzi. Questa affermazione tanto rispetto alla villa, quanto rispetto alle stalle, ci è confermata da Fabio Chigi. La costruzione delle stalle non potrebbe, ad ogni modo, essere attribuita a Raffaello, se non gli si attribuisse altresì la costruzione della Farnesina. Tale opinione sarebbe però a parer nostro troppo arrischiata.[2]

Quantunque assai probabilmente Raffaello prevedesse la morte del Bramante, pure questa fu così improvvisa, da coglier l'Urbinate alla sprovvista. Egli era così poco preparato ai nuovi pesi che lo attendevano, ed era così poco consapevole della nuova carriera che gli si apriva dinanzi, da farlo pensare sulla opportunità di ammogliarsi con la donna che i suoi parenti ad Urbino gli avevano scelta, e da divenir membro della confraternita del Corpus Domini di quella città.[3] Non si era ascritto in quella confraternita da più di dieci giorni, quando il Bramante morì. Tre settimane dopo egli assumeva l'ufficio di architetto di San Pietro, e in tale carica era riconfermato da un Breve del Pontefice dell'agosto successivo. Tale nomina ebbe per l'Urbinate una straordinaria importanza. Egli era così riconosciuto come direttore

[1] Le stalle Chigi furono trasformate nel 1518 in una sala per convito; la trasformazione fu fatta ricoprendo le pareti con tappezzerie. Vedi Cugnoni, *Agostino Chigi*, op. cit., pagg. 31, 34.

[2] Tale opinione è sostenuta dall'autorità del signor G. von Geymüller, op. cit. Vedi però il Vasari, vol. VIII, pag. 222.

[3] Pungileoni, *Raffaello*, op. cit., pag. 147.

principale dei lavori, mentre Giuliano da San Gallo e Fra Giocondo non erano che suoi aiuti. Senza dubbio la certezza che tale incarico sarebbe durato in perpetuo, indusse il Bibbiena a proporre a Raffaello una sua nipote per moglie, e quella proposta fe' sì che il Sanzio rompesse le trattative iniziate dai suoi parenti ad Urbino. Le esitazioni del giovane artista per tali trattative, ed il piacere che egli provò nel sospenderle, chiare appariscono dalla sua lettera al Ciarla, che noi abbiamo già pubblicato. Egli probabilmente nutriva in segreto la speranza che l' offerta fattagli dal Bibbiena sarebbe pure riuscita a vuoto. La promessa che egli diede al Cardinale di recare ad effetto il proposto maritaggio, non potè avverarsi per la malattia e la morte della giovane, e Raffaello potè in tal modo a cuor leggiero e senza altre paure pel suo avvenire, dedicarsi intieramente alla sua nuova carriera.[1]

I motivi che indussero il Papa a decorare la Camera dell' Incendio con soggetti che illustrassero i regni dei pontefici portanti il nome di Leone, appaiono a prima vista assai semplici. Le ragioni però che pre-

[1] Il Vasari (vol. VIII, pag. 57) dopo aver alluso alle relazioni di Raffaello col Bibbiena, ed all' intenzione del Cardinale di ammogliarlo, ci riferisce che il pittore aveva avuto notizia che il Papa avrebbe voluto dargli il cappello cardinalizio. Se pure il Pontefice ebbe tale disegno, non lo recò però mai ad effetto. Il Pungileoni (*Raffaello*, pag. 166) cita un contratto di matrimonio stipulato tra Marietta Bibbiena e Bernardino Peruli d' Urbino, in data del 4 gennaio 1515. Un epitaffio che trovasi su di una tomba nel Pantheon (Passavant, *Raphaël*, vol. I, pag. 533) dice che Maria Bibbiena morì zitella. Non possiamo però render concorde la discrepanza che v' ha tra l' iscrizione, la quale dice la morta essere una figlia di Antonio F. Bibbiena, e l' asserzione del Pungileoni, che dice: « Marietta Bibbiena » essere la figlia di « Pietro fratello del Cardinale »; nè è certo che Marietta e Maria, quantunque dello stesso nome, siano una medesima persona.

valsero per la scelta di ogni singolo soggetto, hanno attinenza alla politica del tempo in cui ciascun d' essi fu composto. Se l' « Incendio di Borgo » fu il primo affresco cui fu posto mano nella Camera, che dall' Incendio ha appunto preso il nome, non pare sia destituita di fondamento l' ipotesi che esso stesse ad illustrare i sentimenti che prevalevano nella Corte pontificia dopo la battaglia di Novara. Erano appena trascorsi tre mesi dacchè Leone era stato eletto Papa, che accadde quella battaglia nella quale i Francesi ebbero una rovinosa disfatta.

L' Italia tutta era in fiamme. Leone era apparso, e con un segno aveva estinto l' incendio. Se tale era il giudizio degli uomini della Corte pontificia, il soggetto dell' affresco non poteva convenire più pienamente con lo stato degli animi. Sei secoli prima, un grande incendio aveva divampato nel quartiere sassone a Roma. Favorito dal vento, le fiamme avevano in breve ora consumato le case in legno dei Lombardi ed eransi apprese al porticato di San Pietro, minacciando di distruggere l' intiera Basilica. La leggenda dice che Leone IV con la sua benedizione aveva potuto arrestare ed estinguere l' incendio. [1]

Raffaello non credette di modificare o cancellare gli affreschi che il Perugino aveva dipinto alcuni anni innanzi nella volta di questa Camera, benchè sia dubbio che le figure del Redentore con apostoli e santi, che coprono le sezioni del soffitto, fossero migliori di quelle dipinte dal Sodoma nella Camera della Segnatura, o dal Peruzzi nella Camera dell' Eliodoro, e che pure erano state in gran parte cancellate. Conservandole si otteneva però una evidente economia di tempo, e Raffaello aveva per l' opera del suo

[1] Vedi Anastasio, in Gregorovius, op. cit., vol. III, pag. 100.

vecchio maestro un sentimento di rispetto e di riverenza.[1]

Egli compose l' « Incendio di Borgo » con tale semplicità di mezzi e tale economia di spazio, da procurargli censure dalla moderna critica:[2] noi siamo però disposti a credere che questa semplicità e questa economia sia invece uno dei pregi dell' affresco in parola. Il Vasari osservò che Raffaello si sforzò di allargare e variare la sua maniera, affine di mostrare come egli potesse ritrarre il nudo con la medesima abilità di Michelangelo; ma che tale tentativo non riuscì ad altro che a mostrare la inferiorità dell'Urbinate, i cui nudi, quantunque buoni nel complesso, erano però inferiori a quelli del pittore della cappella Sistina.[3] Il Vasari mancò di osservare, che la cagione della inferiorità di Raffaello dipendeva in parte dall' aver egli affidato agli scolari il lavoro che avrebbe dovuto eseguire da sè. Di fatti gli studi che il grande artista fece per questo affresco, manifestano una maestria ed una conoscenza delle forme umane, certo assai maggiore che nel dipinto.

L' incendio divampa presso il porticato della Basilica, da cui vedesi apparire il Papa in atto di benedire. La loggia e la facciata della cattedrale che vedesi poco più indietro adorna di mosaici, danno assai probabilmente una idea esatta della vecchia Basilica, quale era ai tempi di Raffaello.

Sui gradini dinanzi al palazzo, è sparsa la folla che accorre per chiedere aiuto al vicario di Cristo in terra. Alcuni sono inginocchiati, altri supplicano in varie guise, rivolti al Pontefice.

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 40.
[2] Müntz, *Raphaël,* op. cit., pag. 444.
[3] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 54.

Sul davanti, da un lato, vedesi la folla fuggire tra le fumanti rovine; dall' altro, uomini e donne accorrono per estinguer le fiamme, mentre nel mezzo sta un gruppo di donne e fanciulli, già scampati dal pericolo. A sinistra dietro le colonne, che, come dicemmo, sono la riproduzione di quelle del tempio di Marte Ultore, una donna si appoggia sopra un muraglione, piegandosi a porgere un bambino in fascie ad un uomo che, sollevandosi sulla punta dei piedi a braccia tese, si sforza di prenderlo. Più presso allo spettatore, un uomo, quasi del tutto nudo, scivola dal muro al quale si regge tuttora con le mani, mentre con lo sguardo ansioso misura la distanza che lo separa da terra.

Nell'angolo a sinistra, veggonsi uscire dalla porta della casa incendiata, tutta avvolta in dense spire di fumo, un vecchio portato sulle spalle dal figlio, che ha il vigore e la muscolatura d' un atleta, sebbene vacilli sotto il grave pondo. Un fanciullo nudo, che porta le vesti sulla spalla sinistra e con le mani abbassate un vaso, forse contenente i tesori domestici, li precede in atto di osservare il genitore. Tutti e tre son quasi interamente nudi: evidentemente l' incendio li ha sorpresi mentre dormivano. La vecchia dietro a loro, coperta da vesti e coi capelli ravvolti in un panno bianco, li segue portandone sul braccio gli abiti. La scena sembra svolgersi in un' ora mattutina, quando gli uomini sono ancora immersi nel sonno, sebbene sia sveglia la natura. La splendida mostra delle forme, la mirabile tensione dei muscoli, i contorni magistrali sono, solo in parte, nascosti dai difetti di esecuzione, imputabili ai discepoli dell' Urbinate. Nel gruppo ora mentovato, a sinistra di chi guarda, che ricorda Anchise portato da Enea nella sua fuga dalle rovine di

Troia, possiamo scorgere i tocchi del pennello del maestro, che cerca di rendere armonica l'opera di Giulio Romano. Tali traccie di ritocchi appariscono manifeste nella figura dell'uomo che vuole calarsi dal muro, od in quelle del vecchio e della vecchia, i cui volti sono coperti da rughe. Nondimeno l'impressione generale che se ne risente, è meno grandiosa di quella che producono i due splendidi disegni che possiede l'Albertina di Vienna, dei quali l'uno rappresenta l'uomo che si cala dal muro, e l'altro, l'uomo che porta sulle spalle il vecchio. [1]

Gli episodi che Raffaello rappresentò nell'Incendio di Borgo furono probabilmente ispirati da quelli del « Diluvio » di Michelangiolo, dipinto nella vòlta della Cappella Sistina. Nel « Diluvio » l'opera di salvamento è condotta da uomini che corrono al soccorso di quelli che stanno per essere travolti dalle onde. Qui Raffaello ha concepito episodi analoghi, ma sotto il terrore di un incendio: benchè diverso sia il soggetto, e quindi diverso il modo con cui gli episodi

[1] Vienna, Albertina, n. 4010. Disegno a matita rossa. Misura pollici $13^5/_6$ per pollici 6. È questo uno splendido studio di modello; la testa è piena d'espressione; le membra e la persona hanno vigore maschile.

Oxford. Questa medesima figura è ritratta in un disegno, a terra d'ombra e bianco, che trovasi al n. 98 in quella Raccolta. Questo disegno è una copia. Misura pollici 9 per 16.

Vienna, Albertina. Disegno a matita rossa. Misura pollici 12 per pollici $6\,^3/_4$. Questo studio è ammirabile per la tensione dei muscoli. Il giovane, che ha un panno al fianco, si avanza con la gamba sinistra: regge sulle spalle il vecchio tenendogli con la mano destra abbassata la coscia, e con la sinistra il polso della mano destra. La gamba sinistra del vecchio posa sul braccio sinistro e la mano sulla spalla del giovane. Il gruppo mostra un perfetto accordo delle parti col tutto.

Milano, Ambrosiana. Ivi si conserva una copia di questo gruppo col fanciullo. Il disegno è a terra d'ombra rilevato col bianco. Si attribuisce a Raffaello, ma è invece una copia dall'affresco.

sono da Raffaello espressi, pure noi crediamo che egli abbia preso la sua prima ispirazione dall' opera di Michelangiolo. Il sentimento espresso in questo affresco dal genio del giovane artista, è pienamente originale e proprio del suo stile. Nell' edificio a destra, (che ci ricorda il tempio di Saturno edificato dai Romani in vicinanza al Campidoglio), entro al colonnato, un uomo getta acqua sulle fiamme: sul davanti, un suo compagno più giovane che osserva i progressi che va facendo il fuoco, si curva per deporre un' anfora vuota nella mano destra di una donna, mentre afferra il manico di un recipiente pieno d' acqua, che la stessa donna gli porge colla mano sinistra. Questa giovane figura di donna è una delle più felici creazioni che Raffaello abbia concepito. La sua forma e le sue vesti mosse dal vento ricordano l' antico; l' espressione ed il movimento sono pieni di naturalezza e verità. Ella si alza sulle punte dei piedi: colla mano destra sollevata prende l' anfora, e coll' altra porge il recipiente pieno d' acqua. Il suo volto che esprime ansia e terrore, è rivolto verso il davanti, in atto di chiamare la donna che si affretta a scendere in atto maestoso i gradini, a destra, sul davanti, recando anch' essa dell' acqua per estinguere l' incendio, noncurante dell' impeto del vento. Questa ha in capo un' anfora che regge colla mano destra sollevata, mentre con l'altra mano abbassata tiene un altro recipiente. Presenta il dorso allo spettatore, e sembra che risponda animata al grido della sua compagna.

Il vento soffia impetuoso, in modo da delineare le grandiose forme della figura, e da renderle aderenti alla persona le vesti che in parte (come anche i capelli) sono sollevate a vortici per l' aria. Il contrasto tra i fuggitivi da un lato e la gente affaccen-

data che accorre per estinguere l'incendio dall'altro, spicca maggiormente per il gruppo che è posto nel mezzo, sul davanti del dipinto. Una madre, fuggendo il pericolo, si avanza preceduta da due fanciulli ignudi, portando essa sul braccio sinistro i loro panni: i fanciulli tremano per l'aria fredda della mattina. Un'altra donna accasciata sul terreno, preme con la sinistra sul grembo il figlioletto, mentre solleva la destra e guarda indietro in atto di terrore la gente che fugge. A lei daccanto, presentando il dorso allo spettatore, una giovane, pur essa inginocchiata, alza ambe le braccia in atto supplichevole verso il pontefice. Un'altra, più indietro, invita un suo fanciullo inginocchiato a pregare per l'intercessione del Papa.[1]

La bellezza della pittura è molto diminuita per la cooperazione degli scolari. La parte nella quale Raffaello lavorò maggiormente è quella dove è dipinta la folla che accorre appiè della loggia, da cui il Papa impartisce la sua benedizione. La grandiosità dei movimenti e la forma dei panneggiamenti che ricordano il classico nella maggior parte di queste figure, spiccano vieppiù per il soave ed armonico colorito e per il giusto equilibrio delle luci e delle ombre. Questi pregi non possono essere attribuiti che al pennello del Sanzio. Il trattamento vario dei discepoli guasta la unità di altre parti importanti dell'af-

[1] Questo gruppo di una madre col bambino, è intieramente condotto sulle linee del gruppo rappresentante una madre che invita il bambino a pregare su di un sarcofago, che ora trovasi agli Uffizi di Firenze al n. 30, e che ai tempi di Raffaello trovavasi nel palazzo Medici a Roma. Vedi l'incisione del bassorilievo di questo sarcofago nell'*Admiranda*, op. cit., del Bartoli, n. 82. Di questo bassorilievo Raffaello si servì anche per la composizione del cartone di un arazzo rappresentante San Paolo a Listra.

fresco: a cagion d' esempio, il disegno e la incompleta definizione della forma della donna che è preceduta dai due fanciulli, opera del Penni o di Giovanni da Udine, contrasta col soverchio sviluppo muscolare, coi forti contorni, con le carni rossastre, con le ombre scure ed i panneggiamenti di tinte smaglianti delle figure a sinistra di chi osserva. Queste sono le caratteristiche del pennello di Giulio Romano. Persino la maestrevole creazione della donna veduta di schiena sul davanti dell' affresco a destra, non esprime quelle bellezze che certamente avrebbe avuto, se Raffaello non ne avesse affidata l' esecuzione a qualche discepolo. Eppure il Maestro, negli studi che ora trovansi a Firenze ed a Vienna, aveva mirabilmente preparata la via a Giulio Romano, al Penni ed a Giovanni da Udine.

In questi studi sembra che Raffaello preparasse ogni cosa per il lavoro dei suoi discepoli. Lo studio della madre che è accasciata sul terreno col bambino in grembo, e dell' altra che invita il fanciullo a pregare, non potevano essere disegnati con maggiore abilità. Nell' affresco però il Penni o Giovanni da Udine non hanno saputo cogliere od esprimere tutte le bellezze di questi studi, che trovansi in un foglio dell' Albertina.[1]

Un disegno che trovasi nell' Accademia di Düsseldorf è il primo studio dal modello nudo, per servire alla figura della donna che porta i recipienti pieni d' acqua.[2] Con questo studio dinanzi a sè, Raf-

[1] Albertina, disegno a matita rossa. Misura pollici 12 1/4 per 9 1/2. In questo studio dal vero pieno di spirito, il gruppo è disegnato come vedesi nell' affresco; ma la donna accasciata sul terreno è rappresentata senza il bambino in grembo. Questi è però indicato da due segni fugaci presso la parte inferiore della figura.

[2] Düsseldorf, Accademia, disegno a matita rossa. Misura

faello, valendosi dell' esperienza e della maestria che aveva acquistata lavorando, disegnò e vestì la figura della donna che vedesi nella raccolta dei disegni a Firenze, e che è una delle più belle e grandiose figure che noi conosciamo del maestro. Essa è coperta da vesti, il cui partito di pieghe mosse a vortici dall' impeto del vento, ci ricorda il drappeggiare dell' arte classica. Il volto e parte delle membra della giovane che grida alla compagna di affrettarsi, mentre scambia i recipienti per l' acqua coll' uomo che sta sui gradini del tempio, e l' uomo che a destra porta un peso sulle spalle, mostrano quanto completa dovesse essere nella mente del pittore anco questa parte della composizione.[1] Giulio Romano con quelle sue tinte

m. 0,35 per 0,15. Questo disegno rovesciato mostra l' azione del modello nudo della donna che porta i vasi d' acqua. Il Passavant (*Raphaël,* vol. II, n. 291) è d' opinione che sia una copia a rovescio di un disegno originale, ora perduto, di Raffaello. Esso è piuttosto logoro. Ci sembra sia un originale raffaellesco.

Le forme sono studiate con cura e modellate dal vero; non hanno però quella grandiosa larghezza del disegno esposto negli Uffizi.

Oxford. Una copia del disegno di Düsseldorf trovasi sotto il n. 99 in quella raccolta. Misura pollici 15 $^1/_4$ per pollici 6. È ombreggiato col bistro e rialzato col bianco su fondo pallido bruno. Non è un Raffaello genuino.

[1] Uffizi, n. 521. Misura pollici 16 per 8 $^1/_2$. Questo disegno pieno di vigoria, a matita rossa, è così esattamente simile all' affresco, che evidentemente dovette essere il modello che servì a Giulio Romano pel cartone dell' affresco. Ogni parte della persona ed ogni piega dei panneggiamenti, immaginate da Raffaello, sono coscienziosamente riprodotte dal suo discepolo; eppure la riproduzione difetta della vita e dell' energia che adornano l' originale.

In questo disegno da un lato vedesi porzione della figura della donna che porge i vasi, ed è ad essa rivolta. Dall' altro, vedesi la figura dell' uomo che porta un peso sulle spalle. Questa figura, di stile grandioso, ce ne ricorda un' altra che troviamo nell' affresco del « Diluvio » di Michelangiolo nella Cappella Sistina.

A Chatsworth esiste un bello studio a matita rossa, dal vero, di una donna nuda inginocchiata col braccio destro piegato, e con accenni a qualche oggetto indistinto nella mano. Il braccio

rossicce, con quelle sue ombre scure, e quella sua solita durezza di forme, si mostra ben al di sotto della creazione del Maestro. Ciò non ostante rendono questo affresco pregevole la bella distribuzione delle luci e delle ombre; l'oscurità e la caligine in cui sono involti gli edifici ai lati, rischiarati di tratto in tratto dalle fiamme; le figure che spiccano luminose su queste parti oscure; il pavimento ed i gradini a tinte chiare dinanzi alla loggia alla quale si presenta il Pontefice, ed infine i toni vigorosi dei colori dei gruppi nel mezzo del primo piano. Questo affresco però mostra chiaramente, come si ebbe già a notare, che Raffaello non vi lavorò assiduamente e che fu costretto ad affidare la cura dell' esecuzione ai suoi scolari, limitandosi a dirigerli e a ripassare qua e là il dipinto quando le altre sue molteplici occupazioni glielo potevano permettere; mettendo, per quanto gli fu possibile, in armonia il lavoro degli scolari, ed infondendo dappertutto nuova vita e movimento. [1]

sinistro è sollevato, e la testa è parimente rivolta all'alto in atto di gridare. Questo studio è probabilmente una delle prime prove per la donna inginocchiata che vedesi sul davanti, nel mezzo dell' affresco, e che in esso presenta il dorso, mentre qui è di profilo.

A Lilla trovasi al n. 727 un disegno a matita rossa rappresentante un uomo che porta un vaso e che presenta il dorso allo spettatore. Misura m. 0,167 per 0,095. Questo disegno può esser considerato come un primo studio per una figura dell' « Incendio di Borgo. » Sul rovescio del foglio (n. 726) son riprodotte le copie dei due fanciulli dipinti presso alla Sibilla Libica di Michelangelo nella Cappella Sistina. Misura m. 0,180 per 0,110. Il Passavant (vol. II, pag. 485) pensa che questi disegni siano di Raffaello. Non possiamo dividere la sua opinione.

[1] Lo stato di conservazione di questo affresco non è buono. Una leggera fessura nel muro ricorre obliquamente attraverso il centro della pittura. Il terreno e le dita del piede dell' uomo che porta il padre sulle spalle, sono parti rinnovate. La testa della vecchia, le braccia, come anche porzione delle vesti, sono parimente offese da ritocchi. Le braccia e specialmente le mani

La « Battaglia d' Ostia, » probabilmente incominciata dopo l' « Incendio di Borgo, » fu ultimata nel 1514 o sul principio dell' anno seguente. In questo frattempo Raffaello cominciò ad aver relazioni per lettera con Alberto Durero. L' Urbinate, come ebbe eseguito col modello la figura del capitano che sta sul davanti a sinistra nella « Battaglia di Ostia, » mandò lo studio al Durero, il quale si mostrò grato della cortesia, e gli rimandò in cambio una copia delle sue stampe ed un suo ritratto.[1] Esatto com' era in tutte le sue cose, il Durero scrisse con quel suo carattere a lunghi tratti, sul foglio stesso, la data del 1515, aggiungendovi: « Raffaello d' Urbino che è in così alto onore appresso il Papa, disegnò questo nudo e lo mandò ad Alberto Dürer a Norimberga per dargli una prova della sua arte. »[2] Negli anni 1514-1515

dell' uomo che si cala dal muro, hanno molto sofferto; ed inoltre una fenditura passa attraverso al fianco di lui e continua in vicinanza del giovane che precede il vecchio portato dal figlio. Offesa in gran parte è la donna ed il bambino che essa porge all' uomo che sta sotto. La donna dall' altra parte dell' affresco, in vicinanza al tempio, ha anch' essa sofferto, ed alcuni pezzetti di colore delle vesti sono caduti dalla spalla destra e dalle braccia. Il cielo è ridipinto, e così qua e là parziali ritocchi notansi nelle altre parti dell' affresco. La parte più conservata è quella della fuga delle colonne col cornicione, a sinistra di chi osserva; la gradinata, colle figure rivolte al Pontefice, e la loggia dalla quale si presenta ad impartire la benedizione il Pontefice col suo seguito.

[1] Vasari, vol. VIII, pag. 35; e vol. IX, pag. 273. Vedi anche Thausing, Dürer, pag. 354.

[2] 1515. « Raffahel de Urbin der so hoch poim pobst geacht ist gewest hat der hat dyse nackette bild gemacht und hat sy denn albrecht duerer gen Nornberg geschickt Im sein hand zu weisen. »

Il disegno su cui leggonsi queste parole trovasi nell' Albertina di Vienna. È a matita rossa. Misura pollici 15 $^1/_4$ per 10 $^3/_4$. Rappresenta il modello nudo del capitano a sinistra nell' affresco della « Battaglia di Ostia, » con la mano sinistra al fianco e la destra protesa. A destra della figura trovasi un altro studio d' un uomo nudo quasi di profilo, col gomito della destra sul pugno della sinistra, tenendo con ambe le mani un lungo bastone. Fra queste, appena indicata, vedesi una terza figura di tre punti. È desso

la politica era vivamente eccitata dalle guerre delle nazioni cristiane contro i Turchi. Leone X stesso si era indotto a proporre, ma debolmente, una nuova crociata contro gl' infedeli; se non che questo tentativo non produsse altro risultato che l' affresco di Raffaello della « Battaglia di Ostia. » La scena che il pittore ebbe commissione di dipingere riferivasi ad un fatto storico. I Saraceni che nell' 846 avevano saccheggiato il Vaticano, minacciarono Ostia nell'849. Leone IV si recò in processione a capo dell' esercito, inviato in quella città per rinforzare il presidio, e pregò all' altare di Sant' Aurea perchè Dio concedesse la vittoria alle armi pontificie. Il giorno dopo il suo ritorno a Roma, i Saraceni apparvero con una flotta sulle acque di Ostia, ed attaccarono le galere papali. Una tempesta divise i contendenti e distrusse la flotta saracena. Raffaello si prese la licenza di dipingere lo scontro navale dopo cessata la burrasca, quando il mare è in bonaccia, e mentre a Leone X sono condotti dinanzi i prigionieri sulla spiaggia ostiense. Qualche tempo trascorse prima che la composizione fosse definitivamente ideata. Raffaello dapprima aveva pensato di dipingere una battaglia di terra. Ad Oxford si conservano tuttora in parte gli studi che egli fece per tale composizione, e questi studi mostrano quanto grande fosse l' ingegno di quell' ar-

uno stupendo studio fatto dal modello. Ci racconta il Vasari (vol. X, pag. 111-112) che il bellissimo ritratto del Durero « dipinto a guazzo con molta diligenza e fatto d' acquarello su di un sottilissimo lino, l' aveva finito Alberto senza adoperare biacca, ed in quel cambio si era servito del bianco della tela, delle fila della quale, sottilissime, aveva tanto ben fatti i peli della barba, che era cosa da non potersi imaginare, non che fare, ed al lume traspariva da ogni lato: il qual ritratto che a Giulio era carissimo, fu mostrato al Vasari per cosa miracolosa, quando questi fu a Mantova ». Non sappiamo dire ove ora trovisi questo ritratto.

tista, e quanto famigliari gli fossero le diverse azioni del corpo umano. In un foglio vedesi il combattimento sul cadavere di un soldato, trascinato via dai suoi disperati ma pure ostinati compagni.[1] Il momento della vittoria è rappresentato in un altro disegno: vedonsi dei cadaveri raggruppati sul terreno, ed un prigioniero cui vengono legate saldamente la braccia, mentre un soldato di fronte si ripara con lo scudo e abbassa l'altra mano come in atto di combattere.[2] Il riscatto del cadavere e i prigionieri cui sono poste le catene, è il soggetto di un terzo disegno. Arde tuttora accanita la mischia, ma il nemico batte però in ritirata, ed i vincitori stanno raccogliendosi per inseguirlo.[3]

[1] Oxford, n. 102. Disegno a penna e bistro. Misura pollici 16 1/2 per pollici 11. Magnifico disegno con sette figure di uomini nudi. Nel mezzo del gruppo uno colla mano destra abbassata, trascina il cadavere d'un compagno, e volgendo la testa dall'altro lato, cerca difendersi collo scudo. Un secondo ajuta il compagno col mezzo di una fune legata attorno al collo del cadavere, tirandolo con forza a sè. All'intorno stanno in varia guisa combattendo le altre figure.

[2] Oxford, n. 101. Disegno a penna. Misura pollici 16 1/2 per pollici 11. Altro bel disegno che contiene molte figure nude. Due di queste tirano con forza la corda colla quale è legato colle braccia dietro le spalle un prigioniero, che si piega in avanti in atto di dolore. Eccetto una sola, veduta di schiena, tutte le altre figure sono rivolte, piene di movimento e di vita, verso lo stesso lato, precedute da uno, che, cacciandosi avanti, tiene nella destra abbassata l'arma, e cerca di coprirsi collo scudo in atto di combattere. In vicinanza, sul terreno, vedonsi altre figure che sembrano cadaveri. La forma ed il movimento di queste figure in azione non potrebbero esser più belli, nè espressi con arte maggiore. Questo disegno mostra a qual grado di perfezione fosse giunto Raffaello nella conoscenza delle membra del corpo umano, delle articolazioni, della forma delle mani e dei piedi, come dei movimenti pronti ed arditi.

Egli si era reso, per così dire, quasi indipendente dall'influenza di ogni altro artista, persino da quella di Leonardo e di Michelangiolo.

[3] Oxford. Sul rovescio del foglio su cui è disegnato lo studio

Assai prima di questo tempo Raffaello aveva riprodotto il gruppo principale della Battaglia dello

dianzi menzionato, trovasi un altro disegno di nove figure ugualmente nude. A destra un uomo che trascina, afferrandolo alla vita, il cadavere di un compagno. Le gambe del cadavere sono irrigidite e posano coi piedi sul terreno. Un terzo presso di questi, si spinge innanzi con forza gridando, mentre osserva dinanzi a sè. Nel mezzo uno incurvato, lega le braccia dietro le spalle ad un prigioniero, tenuto coi ginocchi a terra. In vicinanza un altro minaccia un prigioniero veduto di schiena, tenuto sotto le ginocchia steso in terra. Due altre figure, colla testa rivolta l' una all' altra: la prima accenna al compagno, con azione pronta ed animata, tenendo il braccio e la mano sinistra allungati dinanzi a sè.

Lilla. Disegno più rapido nelle linee, ma con medesimi intendimenti. Si conserva tra i disegni di quella collezione, sotto il n. 682; misura m. 0,41 per m. 0,28. Schizzo a penna. Rappresenta un cadavere calpestato da fuggitivi. Dietro a questo vedesi un uomo che fugge su di un cavallo. Il cadavere ricorda il prigioniero caduto che vedesi alla destra nell' affresco della « Battaglia d' Ostia. »

Oxford. Museo. In questo stile ardito, e apparentemente di questo stesso tempo, è il disegno a penna e bistro che trovasi sotto il n. 55 e che misura pollici 10 1/4 per 7 1/2. Schizzo rapido rappresentante Sansone in atto di squarciare la mascella al leone, sul cui dorso tiene un ginocchio. La testa è espressa con molta energia: il panneggiamento che copre le spalle di Sansone, sollevato, mossò dal vento, ha un bel partito di pieghe. Sul rovescio del foglio è il disegno d' una testa di donna, ombreggiata col bistro, e che probabilmente appartiene ad un periodo precedente. Il brio posto nell' esecuzione di questo disegno da Raffaello, mostra ch' esso è stato tracciato quattro o cinque anni dopochè l' Urbinate era venuto a Roma. Il disegno contrasta con un altro meno studiato, dell' epoca giovanile di Raffaello, di un soggetto simile, che trovasi al n. XXVI, 3 del libretto degli schizzi a Venezia. (Vedi vol. I, pag. 105, nota 5). Il secondo di questi disegni è condotto secondo lo stile del Pollajuolo, mentre in quello di Oxford si riscontra un fare largo e grandioso, unito allo studio delle opere classiche.

Oxford. Men bello è un disegno del medesimo genere rispetto al soggetto, che trovasi sotto al n. 56 in quella raccolta È a penna e bistro, e misura pollici 5 3/8. per pollici 5 3/8. Rappresenta un giovane Ercole a cavallo di un Cerbero, in atto di stringer con la mano, per istrozzarlo, una delle sue tre gole. Le dita dei piedi son rattratte per lo sforzo; e nella destra tiene la clava. La tecnica esecuzione è franca e rapida, ma alquanto povera. La maniera ri-

Stendardo, che Leonardo aveva eseguito nel suo celebre cartone; ed aveva disegnati i soldati ignudi che combattono, pieni di movimento e di vita. Il primo di questi disegni trovasi ad Oxford, sullo stesso foglio ove sono disegnati gli studi per i santi che vedonsi nell' affresco di San Severo a Perugia, ed il secondo tra i disegni dell' accademia di Belle Arti in Venezia.[1] Egli mostra ora un gran progresso ed una maggior arditezza negli scorci, e risolve i più difficili problemi del disegno, con azioni mosse dall' ira, dal desiderio della vendetta, o dalla disperazione, e che sono eseguite con una mirabile rapidità e maestria, e con quei caratteri propri del grande Urbinate. Nell' ultimo dei disegni dianzi menzionati, la sua mente sembra veramente ispirata nel ritrarre il prigioniero inginocchiato, che caccia indietro la testa avanzando le spalle, mentre un soldato nemico, con barba, lo tiene inginocchiato a terra e gli lega i polsi dietro le spalle. Il volto del prigioniero esprime il dolore per la contorsione delle membra; quello del secondo la selvaggia esultanza della vittoria. Presso a questo gruppo, sta un altro prigioniero abbattuto a terra: un soldato nemico gli ha posto sul dorso il ginocchio destro, ed alza il braccio destro per percuoterlo.

Quando tutto fu preparato per l' esecuzione della pittura, Raffaello si accorse che ben poco, per non dir quasi nulla, poteva servirsi di tali studi per l'affresco. La vittoria di Ostia che era stata riportata sul mare, fu posta nel fondo della composizione, e l' episodio dei vinti che son fatti sbarcare per esser condotti di-

corda quella degli scolari di Leonardo. Ci siamo domandati se non fosse questo un disegno da attribuirsi a Cesare da Sesto, anzichè a Raffaello.

[1] Vedasi vol. I, pag. 282.

nanzi al Pontefice, divenne una parte principale dell' affresco. Null' altro fu preso dagli schizzi preliminari, se non l' atto di porre in ceppi i prigionieri.

I trionfi dei consoli e degli imperatori romani erano principalmente costituiti dalla processione dei prigionieri, che erano tratti in catene dietro il carro del vincitore. Gli svariati incidenti che avevano luogo in tali occasioni, sono illustrati dai bassorilievi e dalle decorazioni dei classici monumenti. Raffaello, non avendo avuto occasione di vedere un avvenimento come quello che gli era stato commesso di dipingere, ricorse all' antico, e dall' antico trasse i materiali che gli occorrevano per la rappresentazione del soggetto. I bassorilievi delle colonne di Traiano e di Antonino, e quelli dell' Arco di Costantino, gli dettero i materiali che gli occorrevano. In questi bassorilievi veggonsi due prigionieri Daci presi dagli esploratori e spinti a forza per la testa e la schiena dinanzi a Traiano; mentre altri prigionieri sono legati o posti in catene da alcuni legionari romani, per essere condotti o trascinati pei capelli o per la barba dinanzi al capitano vittorioso. Raffaello, studiando attentamente questi episodi, se ne giovò nel disegnare i suoi primi schizzi per i combattenti della battaglia d' Ostia. Egli si ricordò che i vinti nemici della Chiesa erano stranieri, e diede quindi alle loro fattezze una ruvidezza ed un tipo diverso dall' italiano. Sul primo piano a sinistra di chi guarda l' affresco, Leone X appare su di un blocco di marmo, in vicinanza del quale sono alcuni frammenti in disordine, di classica architettura. Dietro al Pontefice trovasi la strada che costeggiando il mare conduce alla fortezza, la quale termina con una torre ottagona, sormontata da una rotonda, con sopra issata la bandiera della Chiesa. Le

due torri sono gremite di soldati. Nel mare vedonsi le galere dei Cristiani e dei Saraceni, che combattono. I Mussulmani, impazienti, gettano i loro dardi dalle gabbie poste sulla cima degli alberi del naviglio. Quelli che erano già scesi a terra, mentre vinti accorrono alle loro navi, sono inseguiti e travolti colle loro barche nel mare, o, se raggiunti, uccisi. Una piccola schiera di Saraceni sbarcata in vicinanza alla torre, poco lungi dalla porta della fortezza, dalla quale escono guerrieri a piedi ed a cavallo, è pure respinta nel mare. Una schiera di prigionieri quasi nudi, vien condotta alla presenza del Pontefice. Il battello che li ha trasportati è tenuto fermo alla sponda a destra da un robusto barcaiuolo con barba grigia, le cui membra abbronzate sono in parte coperte da un povero panno. Gli ultimi prigionieri che scendono a terra colle braccia legate dietro la schiena e scortati da un soldato, sono afferrati da due guerrieri, coll' elmo in capo, i quali stanno loro di fronte e li tirano pei capelli e per la barba, tenendo le spade in pugno. Fa ostacolo all' avanzarsi dei prigionieri un gruppo di tre figure: uno di questi è un prigioniero a cavalcioni di un altro, steso per terra e col capo in avanti; ha le braccia legate dietro le spalle, mentre un soldato incurvato sopra di lui, lo tiene inginocchiato sul terreno e con un braccio dietro le spalle. Il prigioniero con movimento violento solleva l' altro braccio, e rivolto, minaccioso, verso di quello, afferra colla mano la mazza del soldato. Questo, spiegando il braccio, fa forza per non essere disarmato. Dall' altro lato, in vicinanza dei due guerrieri coll'elmo in capo, fa riscontro al gruppo ora indicato, quello di un altro prigioniero che giace in terra sotto il ginocchio di un soldato, che con una corda

gli stringe forte i polsi dietro le spalle. Altri prigionieri sono tenuti per i capelli e per le braccia legate dietro la schiena, inginocchiati e curvi dinanzi al Pontefice Leone X; il quale, vestito dei suoi abiti pontificali, di nulla curandosi, rivolge la testa coperta dal triregno, e gli occhi al cielo, tenendo le mani sollevate in atto di render grazie. Fra le figure che circondano Leone X, primo sul davanti da un lato, trovasi il capitano dell'esercito, il quale coll'indice della mano e col braccio destro allungato, col dorso dell'altra mano appoggiato al fianco, osservando la scena ed il combattimento, sembra impartire degli ordini.[1] Dall'altro lato presso il Pontefice, vedesi nel mezzo delle persone del seguito, il crocifero, il quale sorride guardando un prigioniero che, afferrato per i capelli da un guerriero, è spinto innanzi verso il Pontefice. Silenziosi testimoni della scena sono il cardinale Giulio dei Medici ed il cardinale Bibbiena, che stanno dietro al Papa. L'elmetto piumato del capitano dell'esercito pontificio è ai piedi del blocco di marmo sul quale sta seduto Leone X, presso alle sciabole ed agli scudi dei vinti. I Saraceni non hanno le fattezze degli orientali; nulla mostra in loro i figli dell'Islam. I capelli crespi e la barba degli infedeli danno realtà alla forma particolare di azione imitata dai trionfi dei Cesari. Con qualche sacrificio del vero, ciò permise al pittore di render vivo in una forma tradizionale, il contrasto tra la fierezza raumiliata dei vinti e l'oltracotanza dei vincitori dinanzi alla calma serenità del Pontefice e del suo seguito. Il

[1] Il disegno dal modello nudo di questa figura con quello della vicina, e della testa d'una terza figura tra l'una e l'altra, come si disse poco fa, è quello che Raffaello mandò in dono ad Alberto Durero.

prigioniero che è a terra, ed i cui polsi sono legati da una mano ferrea e senza pietà; quello con un ginocchio a terra e legato, il quale, afferrando la mazza, tenta disarmare chi lo sta legando, e l'altro prigioniero col capo in avanti e colle braccia esso pure legate dietro le spalle, che si agita sul terreno, sono motivi che ci fanno ricordare le figure dei fulminati caduti a terra e la lotta violenta tra i dannati e i demoni, che vedonsi negli affreschi del Signorelli ad Orvieto.

Sfortunatamente queste figure sono state danneggiate: tutto dà anzi a credere che avendo molto sofferto siano state ridipinte più di una volta. Lo schizzo del gruppo delle due figure che trovasi ad Oxford, farebbe credere che il primo restauratore di questo affresco sia stato Sebastiano Del Piombo, e che il suo lavoro sia stato coperto da altri più recenti restauri.[1] In tal modo venne a manomettersi un gruppo di azione violenta, che riuniva gli elementi che vediamo nelle opere del Donatello, ed in quelle del Signorelli e di Michelangiolo. L'affresco non è però soltanto notevole per iscorci e per atteggiamenti veri e complessi, ma benanco per le

[1] Oxford, n. 100. Disegno a matita nera su carta grigia. Misura pollici 15 per 10 ½. Rappresenta la figura di colui che con un ginocchio a terra sta coll'altra gamba a cavallo di quello veduto di schiena e colla testa in avanti: il primo di essi (la cui testa è appena indicata con due segni), colla mano del braccio destro piegato prende la mazza a quello che nell'affresco sta incurvato sopra di lui, e che qui manca. Da una parte del foglio sono indicate le parti d'un piede e d'un braccio.

Questo disegno sembra sia stato copiato dal cartone o dall'affresco. È eseguito con molta arditezza, ma non nella maniera di alcuno dei discepoli di Raffaello. La modellatura delle forme e lo stile del disegno appartengono alla Scuola veneziana, e sembra lavoro di Sebastiano del Piombo, il quale restaurò l'affresco.

qualità pittoriche e per l'abile disposizione della scena. L'espressione ed il movimento sono convenienti ed appropriati a ciascun personaggio. Magistrale è pure la disposizione delle luci e delle ombre a larghe masse spaziose, come larga e facile è la modellatura delle parti: l'esecuzione tecnica è molto franca e risoluta, ma la pittura ha molto perduto, sia nelle forme che nel colorito.[1] In questo affresco oltre i consigli e la vigilanza che avrà potuto dare ai suoi allievi durante l' esecuzione della pittura, possiamo ancora scorgere in mezzo ai danni e restauri patiti le traccie del pennello dell' Urbinate.[2] Il volto del Pontefice eseguito di mano di Raffaello, benchè offeso in alcune parti, conserva tuttora l' impronta del genio dell' artista, nel largo e spazioso modellare delle parti e nello sguardo ispirato. I ritratti dei cardinali Giulio de' Medici e Bernardo Bibbiena gareggiano con quello di Leone, e sono pieni di naturalezza e verità. Le forme robuste e i volti di volgare espressione dei Saraceni rivelano la mano di Giulio Romano: i medesimi tipi, con forme più esagerate, si veggono infatti nella « Battaglia dei Giganti » nel Palazzo del Te a Mantova.[3] Sebastiano del Piombo, che ebbe l'incarico di

[1] Un disegno della « Battaglia d' Ostia, » eseguito colla seppia e lumeggiato col bianco, di pollici 16 $^1/_4$ su pollici 25, fu comprato dal signor Woodburn nella vendita della Collezione del re Guglielmo d' Olanda nell' agosto del 1850, per 170 fiorini. Non è stato veduto dagli autori.

[2] « Non restava però con tutto questo di seguitare l' ordine che egli aveva cominciato delle camere del Papa e delle sale, nelle quali del continuo (*Raffaello*) teneva delle genti, che con i disegni suoi medesimi gli tiravano innanzi l' opera, ed egli continuamente rivedendo ogni cosa, suppliva con tutti quegli aiuti migliori che egli più poteva ad un peso così fatto. » Vasari, vol. VIII, pag. 38.

[3] « Aiutò (Giulio) anco a Raffaello colorire molte cose nella camera di Torre Borgia. » Vasari, vol. X, pag. 88.

restaurare l'affresco, si sentì rimproverare da Tiziano per tale lavoro.[1] Quel restauro, rinnovato poi da altri, ridusse il dipinto nella miserabile condizione nella quale ora si vede. Il blocco di marmo, i trofei, la veduta d'Ostia, le galere, ed altri accessorii sono probabilmente opera di Giovanni da Udine.[2]

Mentre progredivano i lavori per gli affreschi dell'« Incendio di Borgo » e della « Battaglia d'Ostia, » l'attenzione di Raffaello concentravasi su di una serie di pitture non meno interessanti.

Come abbiam veduto, Paris de Grassis ci racconta in quali deplorevoli condizioni si trovasse nel 1508 e negli anni seguenti la Basilica di San Pietro per le sue demolizioni parziali.[3] Egli ci racconta inol-

[1] Dolce, *Dialogo*, op. cit., pag. 9.

[2] L'affresco è in cattivo stato, specialmente per causa di vari incidenti e dei restauri. Una fenditura, cui furono infisse delle grappe di ferro, corre lungo il muro attraversando il cielo, la vela di una delle galere, e giungendo fino al braccio del prigioniero che giace a terra, legato dal nemico. Una diramazione della fenditura divide le braccia del capitano che ha in mano la sciabola. Altre fenditure, ma di minore importanza, riscontransi tra la base della pittura e le figure dei due prigionieri che stanno l'uno sull'altro.

Questo danno sembra esser derivato dal calore cagionato da una gola del camminetto che trovasi in quella parte del muro sotto l'intonaco dipinto. Lo spacco (o fenditura) dell'intonaco dipinto, fu accomodato nel modo già detto, e poi si restaurò quella parte con colori. Come pure fu ripassata con colori la figura che giace in terra assieme a quella che vi sta sopra. Furono pure restaurate con colori allo stesso modo le figure dei saraceni tenuti in ginocchio dinanzi al Pontefice, ed il gruppo stato da prima restaurato da Sebastiano del Piombo; le quali figure sono ora alterate nelle forme e divenute nere nel colorito. Oltre a ciò i volti dei due cardinali, ma più quello del Pontefice, come anche l'altro del crocifero, hanno sofferto alcuni danni: manca in qualche parte il colore e vedonsi qua e là parziali ritocchi. Ripassati sono il cielo e l'acqua, non che gli accessorii. Notansi ritocchi anco nel rimanente dell'affresco.

[3] Vedi sopra a pag. 281.

tre come si cercasse di riparare agl'inconvenienti della pioggia e del vento, che avrebbero potuto disturbare un giorno o l'altro qualche solenne cerimonia, con addobbi temporanei da usar nelle ricorrenze delle funzioni religiose o di altre solennità. Può darsi che Paris de Grassis, al quale incombeva per la sua carica di provvedere agli addobbi, e cercar di rimediare come meglio poteva a tale stato di cose, fosse a poco a poco venuto nella convinzione, che le grandi solennità che si dovevano fare nella Basilica, si facessero nella Cappella Sistina, fino a che non si fosse provveduto a togliere gl'inconvenienti sopra lamentati. E per render più sontuosa la cappella, probabilmente si pensò di abbellirla con decorazioni temporanee da tenersi in serbo per servirsene al bisogno. Sia che tali considerazioni fatte conoscere al Pontefice fossero da questo accolte favorevolmente, sia che Leone X vi abbia pensato da sè, il fatto sta che egli diede ordine a Raffaello di preparare i dieci cartoni con soggetti presi dagli Atti degli Apostoli,[1] i quali dovevano servire per fare gli arazzi della Cappella Sistina. Cinque episodi dovevano essere tratti dalla vita di San Pietro, e cinque da quella di San Paolo. Due di questi dieci arazzi, l'uno relativo alla vita di San Pietro, l'altro a quella di San Paolo, dovevano appendersi ai lati dell'altare, e gli altri otto alle vicine pareti: la balaustrata che separava il clero dai fedeli, limitava la parte della cappella, che doveva rimaner coperta dagli arazzi. Il pri-

[1] Il Vasari (vol. VIII, pag. 47) ci dice che venne volontà al Papa di fare « panni d'arazzi ricchissimi d'oro e di seta in filaticci; perchè Raffaello fece in propria forma e grandezza, tutti di sua mano, i cartoni coloriti; i quali furono mandati in Fiandra a tessersi, e finiti i panni, vennero a Roma. »

mo pagamento pei cartoni che ebbe luogo nel giugno 1515, e l'ultimo ai 21 dicembre 1516, c'indicano le date del principio e della fine dell'opera.[1] La « Pesca miracolosa » e la « Conversione di San Paolo » furono i due soggetti scelti per essere collocati ai lati dell'altare: a destra e a sinistra venivan quindi le serie degli arazzi relativi a ciascun apostolo. Il Vasari riferisce che Raffaello eseguì egli stesso tutti i cartoni di questi arazzi, ma i cartoni provano che egli fu molto assistito dai suoi discepoli, e che il Penni, Giovanni da Udine e talora anche Giulio Romano, lavorarono quotidianamente con lui all'opera.[2]

Due schizzi trovansi nell'Albertina per la « Pesca miracolosa; » il primo differisce dal secondo che fu quello adottato per l'arazzo.[3] Nel primo di questi disegni vedonsi due barche alquanto distanti dalla riva, con Cristo e i pescatori, tra cui Pietro ed Andrea. Il miracolo ha luogo in distanza. Tre uomini stan ragionando sulla sponda a sinistra: presso ad essi vedonsi tre donne sedute in terra con i loro figli; una di queste ha, nella destra abbassata, un bariletto e volge la testa al figliuolo che si tiene abbracciato attorno al collo di essa; un'altra sta dormendo aspettando il ritorno dei pescatori. Un fanciullo ritto in piedi ac-

[1] I pagamenti furono fatti a Raffaello per ordine del cardinal Bibbiena. I documenti trovansi nel Fea, *Notizie*, op. cit., pag. 8. Ma i pagamenti che egli riferisce, cioè di 300 ducati la prima volta e di 134 ducati la seconda, non rappresentano, come vedremo, l'intiera somma che il pittore ricevette per quell'opera.

[2] Vasari, vol. VIII, pag. 47; ma più sotto, a pag. 242, dice che Giovanni di Francesco Penni detto il Fattore « fu di grande aiuto a Raffaello a dipignere gran parte de' cartoni dei panni d'arazzo della cappella del Papa e del Concistoro, e particolarmente le fregiature. »

[3] Si riferisce al cap. V di San Luca.

cenna alle barche, ed una delle donne la cui attenzione è richiamata dal fanciullo, sveglia la sua compagna addormentata. Nella prima delle barche vedesi Cristo in lontananza seduto a prua; Pietro gli sta inginocchiato dinanzi, ed Andrea ritto in piedi spinge col remo la barca. L'altra barca porta due pescatori che tiran le reti, ed un terzo che seduto la dirige. Nel rovescio del foglio si ripete l'episodio della pesca, ma senza le figure sul davanti della spiaggia. Da un lato, in distanza, vedesi qualche accenno di paese con traccie di figure in vicinanza all'acqua.

L'idea dei pescatori dimentichi della lor famiglia per seguire Cristo, è rappresentata nel primo disegno che Raffaello fece per la pittura. Il secondo esprime più grandiosamente il compimento del miracolo. [1]

[1] Vienna, Albertina. Tra i disegni che ivi si conservano, avvi uno schizzo della pesca miracolosa eseguito colla penna, ombreggiato col bistro e lumeggiato col bianco. Misura pollici 8 3/4 per 14 7/12. Nel mezzo del foglio vedonsi le due barche con Cristo e gli Apostoli, come nel cartone; ma in questo disegno la figura di Andrea, coperta soltanto attorno ai fianchi da un panno, veduta quasi di schiena, tiene colle mani il remo conducendo la barca. Questa figura varia nel suo movimento da quella che vedesi nel cartone, ed inoltre in questo disegno (cosa che non vedesi nel cartone) le due donne sono sedute nel mezzo della spiaggia sul davanti; la prima di queste, con la testa appoggiata sulla mano che tiene un ginocchio, sta dormendo, mentre la vicina con una mano a terra, cacciandosi innanzi, allunga l'altro braccio verso la compagna e le tocca la testa per svegliarla. Dietro a queste un fanciullo quasi di schiena, ritto in piedi, colla testa rivolta alcun poco alla sua sinistra, accenna, allungando il braccio e la mano destra, alle barche. Da un lato in vicinanza a questo gruppo, a sinistra di chi osserva, vedesi seduta un'altra donna, quasi di schiena, con un fanciullo, il quale si tiene abbracciato al collo della madre. Questa è rivolta colla testa verso il fanciullo, e colla mano destra abbassata tiene un bariletto: vedendo le barche sembra si prepari per alzarsi. Davanti a questo gruppo si trovano due uomini vestiti con larghi panneggiamenti, l'uno rivolto a conversare coll'altro: tra essi scorgesi la testa di un terzo. Questi tre sono gli stessi modelli che passarono pel Sant'Andrea, pel San Giovanni Evangelista e per un altro degli

Nel cartone della « Pesca miracolosa » che trovasi a Kensington, le barche di Pietro e dei suoi compagni stanno a breve distanza dalla sponda. Cristo seduto a prua vedesi di profilo, colla mano destra aperta ed alquanto sollevata. È questa una nobile e serena figura. Pietro gli sta inginocchiato dinanzi, nel mezzo della barca, con le mani giunte e ad esso

Apostoli, che trovasi nella composizione del cartone di Cristo che consegna le chiavi a San Pietro. Sul rovescio del foglio veggonsi ripetute le due barche con le sei figure, e da lungi, a destra di chi osserva, è indicata in lontananza la sponda con indizi di figure e alcune colline. Questi disegni hanno sofferto anco dei ritocchi. Il Passavant (*Raphaël*, op. cit., pag. 432) non crede della mano del maestro il secondo di questi disegni.

Windsor. Dopo lo schizzo che trovasi a Vienna, deve porsi un disegno, che trovasi a Windsor, il quale ha la medesima forma del cartone, col Sant' Andrea che, deposto il remo e vestito allo stesso modo, si volge verso Cristo, tenendo le braccia abbassate e le mani aperte. Alquanto da lontano, a destra di chi osserva, sono accennate le colline, sulla spiaggia alcune figure, e in lontananza una città. Mancano però i pesci e gli uccelli. Questo disegno è eseguito colla penna ed ombreggiato col bistro, mentre le luci son rilevate col bianco. Misura pollici 7 $^1/_4$ per pollici 12. È probabilmente opera del Penni messa assieme dagli schizzi e dagli studi preparati dal maestro. La replica di questo disegno, che fa parte della medesima collezione, è a questa assai inferiore.

Oxford. Non è parimenti genuina la replica simile a quella indicata, che trovasi sotto il n. 117, tra i disegni che conservansi ad Oxford.

Berlino, Museo. Schizzo a penna ed inchiostro delle due barche con le sei figure, come nel cartone; ma alquanto diverso nell' indicazione d' un movimento del pescatore nel mezzo della seconda barca, che fu poi abbandonato. Disegno eseguito in fretta e con molta facilità di mano. Ci siamo domandati se possa essere stato eseguito per vedere l' effetto delle linee nell' arazzo, le quali, per il modo come è lavorato, venivano ad essere rovesciate; o se invece sia una copia libera fatta dall' arazzo stesso da qualche abile scolare, o da qualche seguace della maniera del maestro. Il disegno è su carta, ed è macchiato dal tempo e logoro all' angolo superiore destro. Misura pollici 9 $^1/_2$ per 16 $^1/_2$.

Firenze, Galleria degli Uffizi. Avvi un disegno della Pesca miracolosa indicato sotto il n. 1223 come lavoro della scuola di Raffaello. Ma i caratteri di questo disegno, eseguito a penna, bistro e biacca, sono quelli d' un tempo posteriore.

rivolto: la sua maschia persona, il suo rude aspetto coi capelli ricciuti e la barba folta, sono nobilitati da una espressione di intensa fede e devozione. La bella figura del Sant' Andrea si fa innanzi colle braccia stese e le mani aperte, in atto reverente verso il Cristo. La barca è piena della pesca miracolosamente raccolta: veggonsi razze, gronghi, tonni, pescicani, cani marini, sgombri, triglie ed altre molte sorta di pesci, disegnati da Giovanni da Udine con la medesima fedeltà con la quale sono eseguite le tre gru che vedonsi sulla spiaggia, e i gabbiani che si librano nell' aria. Dappresso al primo battello è il secondo. Due giovani pescatori incurvati, si sforzano colle braccia muscolose di sollevare le reti oltremodo cariche di preda; il primo, che è il più giovane, volge la testa ad osservare il Redentore, mentre l' altro è tutto intento ad alzare le reti, che minacciano di rompersi per il grave peso. A poppa sta il timoniere che dirige il corso della barca col remo, ed è il ritratto di un dio fluviale, simile a quello che trovasi nel cortile del Museo Capitolino in Roma. Nella stessa storia dipinta dal Ghirlandaio nella Cappella Sistina, le dimensioni delle barche sul lago sono naturali e ragionevoli: nel cartone di Raffaello sembrano invece troppo piccole, per contenere le persone che vi stanno sopra e il grave carico. Ma il grande convenzionalismo della età classica che Raffaello era così intento a studiare in questo tempo, lo consigliò a ridurre questi accessorii a mere indicazioni della realtà. Egli aveva trovato nelle opere scultorie degli antichi, alle quali specialmente aveva rivolto il suo studio, abitazioni e ricettacoli parimenti piccoli in paragone delle figure. A nessuno è venuto in mente di criticare questi semplici accenni alla

realtà nelle opere classiche; nessuno li avvertì nel cartone di Raffaello. Non si poneva mente a tutto ciò, ma si notavano invece le mirabili forme e i belli effetti delle luci e delle ombre. Le carnagioni abbronzite dei pescatori coperti di corte tuniche legate con corde, o di un povero panno che nascondeva a mala pena le loro spalle e le reni, dava agio al pittore di dipingere forme virili e quasi perfette per proporzioni, degne di rappresentare pescatori di anime col solo cambiamento delle loro vesti nei panneggiamenti di apostoli. Le acque del lago di Gennezaret si estendono sino all' orizzonte, sotto un cielo velato in parte da nubi. Qua e là nell' acqua si vedono cigni ed altri uccelli; sul davanti del quadro, in vicinanza della spiaggia, l' acqua è fortemente agitata all' approssimarsi delle barche col loro carico; e nell' acqua si scorgono i riflessi delle barche colle figure. Le gru che stanno sull' argine, all' avvicinarsi delle barche si danno a gracchiare. Sulla spiaggia, presso a queste, veggonsi le canne di piante acquatiche alzarsi di mezzo al loro fogliame, dal terreno melmoso sul quale sono qua e là sparse parecchie conchiglie. Nel fondo, da un lato, la spiaggia è molto popolata di gruppi di uomini, di donne e di fanciulli, in variati ed animati movimenti, come in atto di aspettare o di accennare alle barche. Sulla cima delle colline, in parte coperte da verdura e da alberi, scorgesi una città fortificata, la quale coi suoi edifici si estende, discendendo al basso, sino alle acque del lago. Raffaello fece il più semplice e il più primitivo uso dei colori, limitandosi ad una gradazione di toni che meglio conveniva per la riproduzione sugli arazzi. [1] Quando

[1] Londra. Museo Kensington. Questo cartone della Pesca miracolosa ha subìto le medesime vicende degli altri sei che fecero

i tessitori ebbero compiuta l'opera loro, si vide, come era ben naturale, la composizione rovesciata, orlata di belle frange, con meandri e figure illustranti le

parte della Collezione di Carlo I d' Inghilterra. Essi furon mandati a Bruxelles ad un tessitore di arazzi, e non furon mai restituiti. Il cardinal Grimani comprò quello della « Conversione di San Paolo, » od una copia di esso nel 1521 (vedi l' Anonimo, ediz. del Morelli, op. cit. pag. 77). Il Dorigny nella sua dedica delle stampe e de'cartoni fatta a Giorgio I d'Inghilterra (1712), dice che la « Pesca miracolosa » e gli altri sei cartoni furon comprati per una forte somma da Carlo I, dietro raccomandazione del Rubens. Quando Van der Doort fece il catalogo della collezione degli oggetti d'arte del Re a Whitehall nel 1639, li descrisse così: « Due cartoni di Raffaello d'Urbino per arazzi » in una cassa di legno che trovasi in camera di passaggio, gli altri cinque essendo stati consegnati per volere del re a Francis Cleane a Mortlake per farne arazzi. (Vedi Scharf, *Royal picture galleries*, pag. 344). Alla morte di Carlo I, Cromwell comprò i cartoni per la nazione, per la somma di 300 sterline. Essi furono appesi in una camera costruita a bella posta da Wren a Hampton Court sotto il regno di Guglielmo III, ed ora dopo tante vicende trovansi nel Museo di Kensington in Londra.

« La Pesca miracolosa » misura piedi 13 per 17 o 18. Trovasi in queste condizioni. Il cartone essendo stato tagliato in parecchie striscie verticali, queste sono state poi riunite assieme ed incollate sopra la carta: la pittura in vicinanza agli orli, sia da una parte come dall' altra, non che nelle congiunzioni stesse, è stata restaurata. Altre parti sono pur guaste dai ritocchi, come per esempio tutta l' acqua ed il cielo. Le aureole sono state danneggiate e ridipinte, come anche i profili di Cristo e del pilota. Vi sono altresì rappezzature, abrasioni e ritocchi nella guancia, nel collo, nelle mani del Salvatore, nella sua tunica brunastra che in origine era rossa; nel collo e nelle mani di Pietro quasi del tutto ridipinte, e nella fronte come nella barba del timoniere.

Il cartone inoltre ha perduto parte della sua superficie alla base ed ai lati: il dorso di Cristo, come pure la mano sinistra e parte della figura del timoniere, sono stati tagliati, così anche i piedi della gru e gli arbusti nel primo piano; tutto ciò trovasi completo nell' arazzo. Questo cartone, ugualmente che gli altri della serie, è dipinto con colori a colla per poter ottenere che i colori si avvicinassero più a quelli delle tinte di cui poteva disporre la ristretta tavolozza dell' arazzeria. Si nota inoltre una degradazione di tinte molto semplici, ma con forti contrasti di toni locali ed a larghe masse di luce e di ombre, con forme e contorni ben definiti in ogni singola parte, allo scopo di facilitare il lavoro dei tessitori. Il cartone era bucato in tutte le sue parti con spilli per

stagioni dell'anno o soggetti analoghi: in alto le armi di casa Medici; al basso, un episodio o alcuni episodi relativi alla vita di Leone od a quella dei santi rappresentati nella pittura; poichè ciascun arazzo contiene inferiormente, a modo di ornamento architettonico, uno zoccolo con finti bassorilievi di color bronzo lumeggiati in oro, ed ai lati s'alzano i pilastri rappresentati con colori su fondo bianco. Sotto la « Pesca miracolosa, » a sinistra, apparisce a cavallo Giovanni de' Medici che, dopo la morte di papa Giulio II, va a Roma con altri cardinali per assistere al Conclave: da un lato una donna, forse la città di Firenze, sta dietro ad una figura allegorica che rappresenta l'Arno. Dall'altro lato, un guerriero vestito al modo antico, dà il benvenuto a Giovanni de' Medici stringendogli la destra. Più indietro vedesi Roma rappresentata da un classico edificio, e sul davanti l'allegorica figura del Tevere steso a terra, col gomito sinistro appoggiato ad una lupa, tenendo nell'altra mano una cornucopia. In queste divinità fluviali può osservarsi lo studio delle forme delle divinità fluviali dell'arte classica che ancora vedonsi a Roma, non copiate, o imitate plagiariamente, ma trasformate e ricondotte a nuova vita dall'arte di Raffaello.[1] A de-

dar modo ai lavoranti di ricavarne le forme sul rovescio della tela. Gli arazzi essendo lavorati dalla parte di dietro, necessariamente la composizione veniva riprodotta in rovescio.

[1] « La Pesca miracolosa. » La storia di questo arazzo servirà per l'intiera serie che si conserva nel Vaticano: vedremo come gli arazzi non furono tessuti ad Arras, ma a Bruxelles. Alla morte di Leone essi furono impegnati per 5000 ducati. Nel 1527, durante il sacco di Roma, furono venduti dai soldati del Connestabile di Borbone, i quali tagliarono in due l'arazzo dell'Elima acciecato, il che fu cagione che la parte inferiore ne andasse perduta. Due arazzi, fra cui quello della « Conversione di San Paolo, » furono portati a Costantinopoli, dove furono comprati

Tavola XVI.

stra, nell' interno d' un edifizio, Giovanni de' Medici già eletto papa col nome di Leone X, riceve l' omaggio dei cardinali.

Il cartone della « Conversione di San Paolo » che fin dal 1521 venne a far parte della collezione del Cardinal Grimani a Venezia, è soltanto ricordato nei cataloghi di quel tempo. [1] Ma l' arazzo che tuttora si conserva nel Vaticano è una composizione mirabilmente disposta, nella quale si può riconoscere come Raffaello per la figura di San Paolo e pei cavalli si sia ispirato nella « Battaglia di Anghiari » di Leonardo. In alcune parti la rassomiglianza è anzi tale fra le figure di Raffaello e quelle del Da Vinci, che ciascuna di esse sembra distintamente tracciata. Il cavallo di San Paolo, condotto da un domestico, è simile a quello del capitano che è fermato dal-

e quindi restituiti a Giulio III da Anna di Montmorency nel 1553. Gli altri furono venduti a Lione nel 1530, dove Clemente VII fece alcuni tentativi per riacquistarli. Sembra che nel 1545 fossero nel Vaticano, e che in questa occasione Tiziano copiasse la « Pesca miracolosa, » e la dipingesse poi come episodio nel quadro d' altare che fece per una chiesa di Serravalle, a meno che il grande pittore cadorino non avesse invece avuto l' opportunità di vedere gli schizzi e gli studi di Raffaello per la Pesca miracolosa prima di venire a Roma. (Vedi *Vita di Tiziano*, vol. II, pag. 90). Essi furono copiati ad olio per Luigi XIV, e le copie trovansi tuttora nella cattedrale di Meaux. Venduti nel 1798, dopo l' occupazione di Roma fatta dai Francesi, per 1250 piastre ciascuno, furon portati a Parigi, e quivi esposti al pubblico. Pio VII li comprò nel 1818, e d' allora in poi essi rimasero nel Vaticano. Vedi Gaye, *Carteggio*, vol. II, pag. 222. Anche una iscrizione posta sulla frangia dell' arazzo della « Pesca miracolosa, » ricorda l' acquisto fatto da Pio VII.

Oxford. Un disegno a bistro ombreggiato del fregio dell' arazzo rappresentante Giovanni de' Medici che entra in Roma, trovasi in questa raccolta al n. 118; misura pollici 9 su pollici 11. Sembra opera del Penni.

Louvre. Trovasi una replica che non è più esposta al pubblico. È descritta dal Passavant, vol. II, pag. 513.

[1] Anonimo ed. dal Morelli, op. cit. pag. 77.

l'uomo armato nel cartone fiorentino: le forme, la struttura, i movimenti e le code attorcigliate dei destrieri cavalcati da soldati, sono simili.[1] Nondimeno questa imitazione che Raffaello fece dei capolavori contemporanei è compensata dalla originalità della composizione, dalla bella disposizione delle figure, e specialmente dal movimento animato e dalla espressione del Salvatore. Questi, in mezzo ad una nube, sorretto da tre angeli e mandando raggi di luce, discende diretto verso Saulo. Tiene la mano sinistra indietro e stendendo l'altro braccio e la mano, pare che dica: Saul, Saul perchè mi perseguiti?[2] I soldati che si fermano sbigottiti alla voce di Cristo di cui non possono vedere la figura, mostrano grande diversità di movimento e d'azione. A destra uno dei destrieri si adombra mostrando nel movimento repentino che esso, al pari del guerriero che lo cavalca, è in preda al terrore. Gli altri del seguito di Saulo stanno dubbiosi ed attoniti, mentre i loro cavalli drizzano le orecchie e si muovono in varie guise, colpiti da quella scena inaspettata. Dinanzi a questi un uomo a piedi, armato di lancia, corre animato verso Saulo, fissando forte lo sguardo verso di lui, e mostrando nel volto la maraviglia che prova a tal vista. Saulo giace supino e disarmato sul terreno, colla te-

[1] Vienna, Albertina. Lo studio che Raffaello fece della « Battaglia » di Leonardo si palesa assai bene in un disegno a matita nera e a penna di tredici nudi, a piedi o a cavallo, in atto di combattere. Misura pollici 10 $^1/_2$ per pollici 16 $^1/_{12}$. Il movimento e l'intreccio delle figure è intieramente leonardesco, e reso con grande energia. Cinque uomini sono a cavallo, tutti in atto di combattere. Due nel centro del primo piano son caduti per terra o tirati giù dal cavallo; uno di questi volge il dorso e l'altro il volto allo spettatore. Non conosciamo alcuna pittura per cui questo schizzo abbia servito.

[2] Vedi Atti degli Apostoli, IX, 3-4.

sta e gli occhi verso l'alto, la bocca aperta, lo sguardo attonito, le braccia sollevate e le mani aperte, rivolto verso il Salvatore. La sua spada giace a lui dappresso per terra. Il cavallo se ne fugge, trattenuto a gran fatica pel morso da uno dei due servi a piedi, mentre dall'altro lato, il secondo servo gli corre dietro tenendo in una mano sollevato il bastone. Più da lungi veggonsi alcuni guerrieri dell'avanguardia, che, colpiti da quell'apparizione celeste, si muovono in varii atteggiamenti di spavento, taluno cercando di schermirsi con lo scudo o col braccio dalla luce divina. La scena ha luogo in una campagna ondulata, coperta di povera vegetazione. Nel fondo, da lungi, scorgesi parte di una città. Il cielo è qua e là coperto da poche nubi.[1]

Un bel disegno che trovasi a Chatsworth, coll'uomo a piedi armato di lancia ed i due cavalieri a lui dappresso, prova quanta fosse l'energia che il pittore spiegò in questa composizione.[2]

[1] Vaticano. « Conversione di San Paolo. » Quest'arazzo differisce per dimensione dagli altri.

Berlino, Museo. Ivi si conserva un esemplare degli arazzi, che sono quelli, come vedremo, che appartennero ad Enrico VIII, re d'Inghilterra. Vedesi in questo arazzo tutto il braccio del domestico col bastone in mano, che corre dietro al cavallo di Saul, mentre nell'arazzo del Vaticano il braccio si vede solo fino sotto il deltoide. L'arazzo di Berlino è quindi più largo ed un poco più alto, perchè oltre il manto del Salvatore che svolazza per l'aria, scorgesi anco un poco di cielo.

[2] Inghilterra, Chatsworth. Studio a matita rossa. Misura pollici 12 per pollici 9. Questo splendido disegno mostra le tre figure quali erano nel cartone, cioè di rovescio, in movimento da sinistra a destra.

Lo stesso disegno, che fa parte della collezione Teyler a Harlem, e che il Passavant (*Raphaël*, vol. II, pag. 460) crede essere del maestro, a noi non parve autentico. Nel disegno di Chatsworth la testa dell'uomo che accorre colla lancia, volge le spalle allo spettatore, mentre nell'arazzo si mostra di profilo. Il modello è vestito dei suoi abiti giornalieri. Nell'uomo a cavallo il

Sotto l' arazzo della Conversione di San Paolo, è figurato Saulo che perseguita i Cristiani. Il futuro apostolo sta seduto nell' atteggiamento di un console romano; alla sua sinistra havvi un littore ritto in piedi, dinanzi al quale è condotto un prigioniero per essere decapitato. Più innanzi, a destra, alcuni legionari assaltano e menano strage dei loro nemici inermi. Alcuni cristiani giacciono morti a terra; altri son riservati per l' esecuzione capitale. Gli episodi di questa composizione rassomigliano assai da vicino a quelli della « Battaglia d' Ostia, » e come quelli sono briose imitazioni dei bassorilievi della colonna Traiana e della Antonina. L' abbigliamento romano delle figure aggiunge molto alla somiglianza, mentre alcuni isolati episodi, quali il cadavere sul terreno e i soldati che combattono a piedi od a cavallo, ricordano motivi simili che vedonsi lavorati nei camei antichi o nei rilievi dell' urna di Costantino e di Elena, che trovasi nel Museo del Vaticano. [1]

Simili zoccoli od orli negli altri arazzi, ci danno il modo di conoscere la posizione che ciascuno di essi occupava. La serie a sinistra illustra i principali avvenimenti della vita di Leone X; quella a destra la storia di San Paolo. Sotto l'arazzo rappresentante il

destriero è appena accennato. L' elmo che porta in testa la terza figura è più semplice che quello dell' arazzo.

[1] Fra i combattenti in questa composizione trovasi un uomo nell' atto di vibrare un colpo ad un fuggitivo, che egli ha afferrato pei capelli. Questo è uno degli episodi che vedesi nello schizzo per la Strage degli Innocenti a Windsor, ed in quello che abbiamo riconosciuto nella raccolta dei disegni del dottor Johnson ad Oxford. La variante che qui si osserva consiste in ciò, che il soldato arresta un uomo, mentre nei disegni arresta una donna. Il cadavere del cristiano giace orizzontalmente sul primo piano a destra, come le figure simili della Colonna Traiana. I cristiani inginocchiati sono simili alle figure che veggonsi sull' urna di Costantino.

Cristo che consegna le chiavi a San Pietro, noi troviamo « Il Saccheggio del Palazzo Medici a Firenze. » A destra veggonsi i partigiani della famiglia medicea cacciati dai loro nemici accalcantisi alla porta del palazzo o con bassorilievi nelle mani, o intenti a portar via blocchi di marmo e vasi e libri, o, mediante barelle a due ruote, più pesanti frammenti di torsi e di busti. Presso a questo vedesi una figura allegorica di Firenze in costume antico, che sta piangendo sulla perdita della famiglia medicea, mentre Pietro e Giuliano, vestiti col costume del loro tempo, e Giovanni travestito coll'abito da francescano, fuggono dalla città. Un gigante che solleva la superficie della terra, sta a denotare allegoricamente il terremoto della rivoluzione che fece bandire la famiglia dei Medici dalla Toscana. Due finti pilastri ai lati dell'arazzo rappresentano le quattro Stagioni colle armi di Leone X, e le tre Parche in mezzo all'ornamentazione.[1]

Nello zoccolo sotto il « Martirio di Santo Stefano, » a cui non fu posta alcuna decorazione ai lati, avvi l'entrata del cardine Giovanni de' Medici in Firenze nella sua qualità di legato del papa Innocenzo VIII. La cura con cui questo soggetto fu studiato si palesa chiaramente in due schizzi che trovansi a Parigi ed a Vienna, e nei quali si riconosce la mano del Penni.[2]

[1] Non esistono disegni di questo fregio. È concepito e accomodato come gli altri con lo spirito dei bassorilievi della colonna Traiana e dell'Antonina, ma con qualche mescolanza di vesti classiche e fiorentine. La figura di Firenze che piange somiglia alquanto ad una che vedesi nel bassorilievo del piedistallo di una statua colossale di Roma trionfante, che trovasi nel cortile del Campidoglio.

[2] Louvre, n. 584 del catalogo del 1845. Ora non è esposto al pubblico. Schizzo a penna e bistro, rialzato col bianco. Misura

Figure sdraiate di divinità fluviali trovansi agli angoli. Il Tevere volge gli occhi a terra come se fosse dolente per la dipartita del Legato, l' Arno, dall'altro lato, guarda in su: una figura allegorica rappresentante Firenze, nell'antico costume Romano, presso le porte di un tempio, dà il benvenuto al Cardinale, il quale cavalca seguìto da prelati in atto di porgere i suoi omaggi ai magistrati della repubblica. Nell' orlo sotto l' arazzo rappresentante « La guarigione dello storpio » sono espresse due scene. A destra, il cardinal Giovanni de'Medici a cavallo è assalito e fatto prigioniero dalla cavalleria nemica. Dietro a lui il combattimento è ancor vivo: un uomo a cavallo si dibatte nella corrente d'un fiume nel quale due navigli sono alle prese l'un contro l'altro. Il Ronco presso il quale la battaglia di Ravenna fu combattuta, è rappresentato da un' antica deità fluviale. A sinistra, il Cardinale scampato dalla prigionia, è raffigurato in atto di cavalcare, seguìto dai suoi fedeli, e vi è figurata presso una Naiade con una lancia in mano, giacente vicino ad una fontana. Alcuni satiri vedonsi nel canneto dietro alla Naiade, e nella capanna: il primo con una fiaccola ardente, su di un' altura, si suppone sia una allusione al pericolo corso da Leone quando

metri 0,11 per metri 0,40. L'esecuzione è accurata ma fredda. Deve essere eseguito dal Penni da uno schizzo di Raffaello. Veggonsi due fiumi come nel fregio: su di un colle, a destra, notasi una figura che appoggia la testa sulla mano. A sinistra sta Firenze rappresentata allegoricamente da una figura di donna, ed il cardinal de' Medici su di una mula dinanzi ai magistrati ed al popolo, seguìto da due cardinali.

Albertina. Ha la medesima forma dello schizzo precedente, ma con figure un po' più ravvicinate fra loro. Un terzo disegno del medesimo soggetto fu comprato come lavoro di Raffaello alla vendita della collezione del re di Olanda dal signor Woodburn per 250 fiorini nell' agosto del 1850. È ignoto chi ne sia ora il proprietario. Questo disegno non fu veduto dagli autori.

fu imprigionato in una colombaia, per esser poi consegnato nelle mani dei suoi nemici.[1]

Sotto all' « Anania » è rappresentato il Ridolfi, gonfaloniere della Repubblica fiorentina, che arringa il popolo, ed il fausto ritorno del cardinale Giovanni de' Medici alla sua città natale nel 1512. Tra questi due soggetti, vi è un arabesco con due leoni tra rami d'alloro, e l'iscrizione LEO. X. PONT. MAX. La scena che è raffigurata nel primo di questi episodi, rappresenta il vestibolo del palazzo da cui il Ridolfi, sulla cima di una gradinata, parla alla moltitudine. Sul primo piano, a destra, stanno gli spettatori, alcuni dei quali si sono arrampicati sul piedistallo del « David » di Michelangiolo, all'entrata del Palazzo Vecchio: tra la folla vedesi una donna del popolo che carezza un bimbo e ne ha un altro più innanzi negli anni davanti a sè; a lei dappresso sta un uomo corpulento, del volgo, che si ferma attonito con un dito in bocca.[2]

Nel secondo finto rilievo è di nuovo raffigurato l'Arno con una rappresentazione allegorica di Firenze; di fronte veggonsi i magistrati rendere omaggio al Cardinale che sta su di un cavallo bardato, seguìto da prelati e domestici. Un dio fluviale chiude la scena. Tra questi due soggetti, come nell'altro, si ripetono i due leoni fra rami di alloro, e l'iscrizione LEO · X · PONT · MAX. In un pilastro sono rappresentate

[1] Waagen, *Treasures of art in Great Britain*. London, John Murray, vol. II, pag. 395.

[2] Louvre. « Arringa del Ridolfi, » n. 585 del Catalogo del 1845. Non è ora esposto al pubblico. Disegno a penna rilevato con terra d'ombra e bianchi. Misura metri 0,13 per metri 0,42. Questo disegno dà una debole idea della composizione di Raffaello. È probabilmente eseguito dal Penni. Il « David » di Michelangiolo, apparentemente eseguito a memoria, non è correttamente copiato dall' originale.

la Fede, la Speranza e la Carità, in nicchie tra mezzo ad ornati ed arabeschi.

Le scene tolte dalla vita di San Paolo, che formavan parte della serie a destra, sono meno interessanti e meno abilmente composte di quelle che illustrano la storia di Leone. Il loro svolgimento è interrotto dalla perdita della metà inferiore dell'arazzo coll' « Elima acciecato. » Resta nondimeno abbastanza perchè possa vedersi tuttavia con quanto spirito questi lavori furono eseguiti.

Sotto il « San Paolo a Listra, » è rappresentato San Giovanni, che lasciando la città di Antiochia abbraccia un compagno, mentre due altri gli impartiscono la loro benedizione. A sinistra sei cristiani accompagnano San Paolo. In un'altra scena è rappresentato San Paolo in atto di spiegare le Sacre Scritture in una sinagoga. Nel mezzo di queste rappresentazioni avvi un arabesco con due leoni, allusione al nome di papa Leone, un anello e tre piume di struzzo che è la divisa della famiglia Medici. L'anello ornato di tre diamanti, è una invenzione di Cosimo (*Pater Patriae*). Suo nipote, Lorenzo il Magnifico, vi aggiunse le tre piume che qualche volta portano i colori delle tre virtù teologali (bianco, verde e rosso). I diamanti testimoniano la fermezza del carattere dei Medici, e il motto *semper* esprime senza dubbio la loro perseveranza nell'amor di Dio. Un pilastro ad uno dei lati di questo arazzo, mostra un bell' ornamento di grottesche con figure molto animate. L'orlatura, o lo zoccolo, sotto al San Paolo nell'Areopago, è diviso da termini in quattro compartimenti. In uno è raffigurato San Paolo in atto di tessere, nel secondo San Paolo a Corinto deriso dagli Ebrei, nel terzo San Paolo che impone le mani su alcuni fedeli a Corinto, nell'ultimo San Paolo dinanzi al tribunale

di Gallion, governatore dell'Acaia. I due pilastri di questo arazzo son tra i più belli. A destra si vede Apollo e la figura della luna con un orologio che segna le ventiquattro ore; a sinistra, fra appropriate grottesche, vedesi Ercole che porta sulle spalle il globo celeste che ha tolto ad Atlante. Sotto l'ultimo arazzo di questa serie, rappresentante « La prigionia di San Paolo, » vedesi nello zoccolo una figura vestita all'antica, seduta, che con la mano sinistra sollevata tiene un lungo bastone ritto ed appoggiato in terra, mentre ha la mano dell'altro braccio allungato rivolta verso un'altra figura, coperta da lunga veste, che le sta dinanzi inginocchiata. Questo arazzo, che si collocava a fianco della cantoria, non ha che piedi 3' p. 6''' di larghezza.[1]

Il Vasari racconta che « Era tanta la grandezza di quest'uomo (Raffaello) che teneva disegnatori per tutta Italia, a Pozzuolo, e fino in Grecia; nè restò d'avere tutto quello che di buono per quest'arte potesse giovare. »[2]

Il proposito di Raffaello non era quello di copiare e trasportare gli originali nelle sue pitture, ma quello di studiare, e cavare, per così dire, i principii artistici di cui i modelli erano l'espressione.

I soggetti compresi nella serie delle pitture relative agli Atti di San Pietro avrebbero stancato ogni altro pittore che avesse avuto minore ingegno di Raffaello. Nel « Cristo che consegna le chiavi a San Pietro, »[3] la scena è disposta in modo semplice e grandioso; il Salvatore è collocato solo, da un lato della

[1] Questo genere di elegante ornamentazione, che ricorda l'arte classica, preannunzia quella bellissima della loggia vaticana, come avremo luogo di osservare a suo tempo. Per le descrizioni dell' ornamentazione degli arazzi ci siamo valsi dell' accurata e dotta illustrazione del Passavant, vol. II, pag. 193 e seguenti.

[2] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 41.

[3] Vedi San Giovanni, cap. XXI, 14 e 17.

composizione; esso mostra un volto ideale con proporzioni superiori a quelle dei suoi discepoli, i quali trovansi radunati da un lato dinanzi a lui, ma disposti in gruppi con bell' artificio intorno a San Pietro inginocchiato dinanzi a Cristo. Nel gruppo degli Apostoli il posto principale è dato naturalmente a Sant'Andrea ed a San Giovanni Evangelista, nei quali ognuno può riconoscere i pescatori della « Pesca miracolosa divenuti per la loro fede consci della loro nobile missione. » La variata posizione, la diversa statura, i movimenti, le fattezze e l'espressione danno loro molta vita, ed il paese è così felicemente disegnato, che l'effetto delle linee è reso in modo maraviglioso. Questo effetto è così inteso per la distribuzione del colore e delle ombre, e tale è il largo partito dei panneggiamenti, da doversi dir opera quasi perfetta. Cristo ha il petto ed il braccio sinistro nudi, e mostra le stimmate. La sua lunga capigliatura gli scende inanellata sul collo. Egli guarda gli Apostoli mentre col dito accenna a Pietro: la mano destra è diretta ad un gregge di pecore che sta dietro a lui. Un lungo manto gli scende dalla spalla destra fino a terra, mostrando in parte scoperte le gambe ed i piedi. Il volto rivaleggia con quello del Cristo nel Cenacolo di Leonardo, tanto grandiosa è la forma, così bella è l'unione della benignità e della serenità che traspare da esso. San Pietro, di profilo, inginocchiato dinanzi al Salvatore, mostra la più profonda e inalterabile fede; tiene le braccia incrociate sul petto e nelle mani stringe le chiavi. Sant'Andrea che gli sta allato ha un aspetto severo, ed esprime un sentimento di maraviglia. Giovanni si avanza con le mani giunte in atto riverente ed affettuoso. Gli altri sono rassegnati, risoluti, pensierosi, gravi, in svariati e belli atteggiamenti. Sulla

sponda a destra, vedesi una barca col remo, emblema della professione di Pietro: l'acqua del lago si estende dentro terra, tra due argini, dall'altra parte. Sulla riviera vedesi in distanza una donna che porta in capo un canestro con panni, e conduce per mano un fanciullo. Dinanzi vedesi un pastore che guida il gregge per una strada che mette ad una porta aperta in un gran muro in parte diroccato: dai lati il paese è coperto di ricchi e folti alberi; più da lungi veggonsi colline con fabbricati da un lato, e nel mezzo altri alberi si alternano con fabbriche, tra le quali primeggia per la sua grandezza un'alta torre. Il paese termina, da questo lato, colle acque del lago e con colline che scorgonsi in lontananza: il cielo è in parte coperto da nubi. In questo dipinto si vede l'arte di Raffaello formata dei medesimi elementi che distinguono gli affreschi di Masaccio e di Filippino Lippi nella chiesa del Carmine a Firenze. In questa pittura Raffaello adotta i principii che ricevettero la loro ultima espressione nei precetti di Leonardo.[1]

[1] Kensington, Museo. Il cartone per questo arazzo è scolorito, ed in vicinanza alle parti che furono congiunte con striscie di carta nel ricomporre assieme il cartone che si era rotto, fu restaurato. Una giuntura assai male eseguita passa lungo il lato destro del volto e del petto del Salvatore; un'altra si vede sulla barba e sull'orecchio di Andrea, che è il terzo; un'altra presso l'orecchio del settimo degli Apostoli; una quarta scende in giù dal mezzo della testa del penultimo Apostolo. La testa di Pietro non si congiunge correttamente con le spalle. Il piede di San Pietro e le mani dell'Evangelista hanno sofferto pei ritocchi, ed inoltre il colore è caduto in alcuni luoghi. È stato anco ripassato a nuovo il contorno del volto e del piede di quest'ultimo. Fra le altre figure danneggiate dalle rappezzature, si annoverano la barba del quinto degli Apostoli; così la fronte del settimo, la carnagione, i capelli ed un piede dell'ottavo; il manto col piede del penultimo. I discepoli che lavorarono con Raffaello in quest'opera sembra siano stati il Penni e Giovanni da Udine. Il paese ed il cielo, eseguiti probabilmente da quest'ultimo, sono stati ritoccati in molti luoghi e principalmente nelle nuvole.

La via percorsa da queste idee, mentre andavano espandendosi e maturandosi, può rilevarsi dai disegni e dagli studi che Raffaello fece ed affidò ai suoi discepoli, perchè fossero messi assieme allo scopo di vedere l'intera composizione. La composizione di questo soggetto che trovasi a Windsor, è rovesciata: il Salvatore, che vedesi di profilo, indica il cielo. Pietro e i suoi compagni sono tutti coperti delle loro vesti ordinarie. Il settimo ed ottavo Apostolo son ritratti nella medesima posizione come nel cartone; ambedue le figure sono eccellenti riproduzioni dal vero, colte in un movimento istantaneo.[1] Un disegno a matita rossa, che trovasi al Louvre, contiene uno studio della sola figura di Cristo: ha un atteggiamento simile a quello del foglio a Windsor.[2] L'intiera composizione ricompare in un definitivo disegno al Louvre, che sembra essere stato eseguito e poi graticolato per l'uso che se ne doveva fare da Gian Francesco Penni.[3]

[1] Windsor. Studio a matita rossa. Misura pollici 12 per 15. È probabilmente il medesimo che il Richardson (op. cit., pag. 31) descrisse essere nel palazzo Bonfiglioli a Bologna. Cristo vedesi voltato a destra col braccio sinistro alzato, come se il modello tenesse un lungo bastone. L'altro braccio abbassato non è disegnato che fino a metà. È omessa la figura di Sant' Andrea e quella dell' ultimo discepolo. Questo disegno è descritto « come una copia cavata dall' originale in parte distrutto. » Ciò ha qualche apparenza di verità, perchè i tratti nel foglio di Windsor sono da sinistra a destra, e potrebbe quindi essere stato cavato dal rovescio dell' originale.

[2] Louvre n. 314. Figura di Cristo in matita rossa. Misura m. 0,253 per m. 0,134. Questo fu probabilmente il primo studio per il Salvatore in profilo con lo sguardo volto a terra ed una mano alzata, come se tenesse con quella un lungo bastone. La posizione è esattamente il rovescio di quella del disegno a Windsor. È uno studio magistrale eseguito dalla mano di Raffaello, che palesa più fedelmente il modo di sentire del grande maestro. Questo disegno ha sofferto, e fu anco restaurato. La carta fu rappezzata con due piccole aggiunte e con un'altra assai più grande a destra. Nuovi sono la metà del piede sinistro e parte del braccio sinistro.

[3] Nel Louvre, col n. 610, trovasi un disegno di Cristo che con-

Il cartone stesso fu senza dubbio per gran parte eseguito da questo artista. Tuttavia egli lavorò certamente sotto la direzione e la vigilanza assidua del maestro, che evidentemente diede all'opera gli ultimi tocchi, e condusse a termine quelle teste così bellamente modellate, che noi ammiriamo attraverso i danni del tempo, le rappezzature ed i restauri. Se Giovanni da Udine ebbe parte in quest'opera, egli dovè lavorare al paese che così bellamente fa risaltare la composizione. Quando l'arazzo fu appeso al Vaticano, esso aveva subìto alcune curiose trasformazioni. Le bianche vesti di Cristo furono cambiate in una stoffa cosparsa di stelle e orlata con dorati filamenti; simili frangie furon poste agli abiti di San Pietro; i volti presentano alquanto una fisonomia straniera. Così pure le forme ed i panneggiamenti ricordano in qualche modo i caratteri propri dell'arte fiamminga.[1] Prima però d'inviare i modelli in Fiandra, Raffaello, per una misura di prudenza agevole a comprendersi, dovè ritenere presso di sè le copie per premunirsi contro possibili accidenti e perdite. Bei frammenti di queste copie trovansi in parecchie collezioni. Noi supponia-

segna le chiavi a San Pietro, eseguito colla matita e la penna, ombreggiato col bistro, lumeggiato col bianco, e poi graticolato per essere trasportato in grande sul cartone. Misura m. 0,222 su m. 0,354. Proviene dalle collezioni di J. Stella, del Duca di Orléans, e di Coypel. Fu comprato per far parte della reale collezione francese nel 1753. Questo disegno corrisponde al cartone, ma manca del palischermo e del gregge. La figura di Cristo è qui intieramente vestita; il volto par di maggiore età con molta e densa barba. È opera probabilmente del Penni. La superficie è logora dal tempo ed ha sofferto alcuni ritocchi.

Windsor. In questa collezione avvi una povera copia di questo disegno del Louvre. Un'altra trovasi sotto il n. 1221 nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

[1] La storia di questo arazzo è la medesima dei precedenti già descritti.

mo che esse fossero eseguite sotto la vigilanza di Raffaello.[1]

Il cartone della « Lapidazione di Santo Stefano, »

[1] Richardson ricorda d'aver veduto sette teste per gli Apostoli, eseguite col bistro, che erano nella collezione Crozat (op. cit. pag. 13).

Louvre, n. 331. Testa di profilo di grandezza naturale del quarto Apostolo, incominciando dal lato destro di chi osserva il cartone. È eseguito con matita rossa e nera a pastello, ed è formato di due pezzi orizzontali incollati insieme. La linea di congiunzione attraversa la faccia dalla narice alla nuca, e ne è offeso anche l' occhio. Questa testa è pur qua e là restaurata in alcune parti. Con tutto ciò si può ancora riconoscere essere stata eseguita da uno degli abili scolari di Raffaello. Misura m. 0,461 per m. 0,33 e proviene dalla collezione Jabach.

Chantilly. Collezione del duca d'Aumale. Otto teste di Apostoli su tre fogli messi insieme (separatamente, essi misurano m. 0,610 e m. 0,570 per m. 0,750 e m. 0,380 per m. 0,50), eseguite nel medesimo stile della copia del Louvre. È incerto se la testa della copia nel Louvre e le teste a Chantilly siano i frammenti di uno stesso cartone.

Oxford, Museo. Trovasi in questa raccolta un frammento del braccio sinistro del Cristo. (Vedi più innanzi). Le teste a Chantilly sono incollate sui fondi di paese dipinti da altra mano.

Il frammento ad Oxford, al n. 119, è a tempera su carta. Misura pollici 12 su 20 1/2. È eseguito nel medesimo stile delle copie precedenti.

Weimar. Nella raccolta dei disegni del palazzo del Granduca trovansi due frammenti simili a quelli a Chantilly, ed un altro in possesso di Lord Lansdowne a Bowood in Inghilterra. Che queste copie fossero fatte con lo scopo da noi accennato, ci sarebbe confermato dal fatto, accertato da poco, che Leone X mandò Tommaso Vincidoro di Bologna nelle Fiandre con un Breve firmato dal Bembo nel 1520. L' incarico avuto da Leone X era quello di far eseguire una serie d' arazzi dai disegni di Raffaello, per regalarli ad Enrico VIII d' Inghilterra in segno di riconoscimento pel trattato pubblicato da quel re contro Lutero, e per il quale gli conferì nello stesso tempo (1521) il titolo di « Difensore della Fede » (Vedi *Royal Pictures Galleries* dello Scharf, op. cit. pagina 309-310). Vedremo tra poco quali furono le vicende che questi arazzi ebbero a subire. È incerto se essi fossero fatti dai cartoni originali o dalle copie. Può darsi che il Vincidoro avesse seco queste ultime per ogni avenienza. Si consulti il Pinchart nella *Revue Universelle des Arts,* agosto 1838, che riferisce per disteso il Breve del Bembo. Copie moderne dei cartoni trovansi a Knole, nell' Accademia di Londra ed a Mosca.

Tavola XVII.

che ebbe la medesima sorte di quello della Conversione di San Paolo, è noto solo per l'arazzo che trovasi nel Vaticano. Lo schizzo originale nell'Albertina mostra quanto strettamente si attenesse Raffaello al testo della Scrittura nel primo concetto. I due momenti illustrati in questo schizzo rappresentano Santo Stefano quando «essendo pieno dello Spirito Santo, affissati gli occhi al cielo vide la gloria di Dio e Gesù che stava alla destra di Dio, » e quando « cacciatolo fuori della città lo lapidavano, e i testimoni misero giù le lor vesti a'piedi d'un giovane, chiamato Santo. » [1] Nel disegno dell'Albertina le figure sono tutte nude, fatta eccezione di Santo Stefano che è vestito dei suoi abiti ed ha il segno dell'aureola attorno alla testa: Saul, sul davanti, a sinistra di chi osserva, accenna al Santo, il quale sta ginocchioni in mezzo ai suoi persecutori, e tiene gli occhi volti al cielo con lo sguardo ispirato e le mani giunte. Uno di essi in vicinanza a Saulo, toltasi la veste, sta per deporla, e tre altri recano pietre rivolti minacciosi contro il Santo.

Dall'altro lato tre altri, dei quali i due primi, veduti di schiena, sono in atto di gettare le pietre, mentre il più vicino al Santo, sollevate con tutta forza le braccia, sta per colpirlo nella testa: un quarto si china a raccogliere le pietre. [2]

In questo schizzo è bello il contrasto tra il martire inginocchiato e pieno di fede, ed i movimenti violenti dei suoi persecutori che scagliano le pietre contro di lui. L'azione è espressa con quell'impulso e con quella rapidità che Raffaello aveva, dopo avere studiato i movimenti delle singole figure dal

[1] Atti degli Apostoli, VII.

[2] Albertina. Lapidazione di Santo Stefano. Schizzo a penna. Misura pollici 10 1/4 per 16 1/4. Contiene dieci figure.

modello, nel mettere insieme la composizione di memoria.

Nell'arazzo le figure sono disposte con minor arte che nello schizzo, sebbene non senza grande varietà nel movimento.

Santo Stefano, vestito da diacono, è volto a destra con le braccia e le mani aperte come in atto di cadere, e colla testa e gli occhi rivolti al cielo invocando Gesù [1] che gli appare tra le nubi, accompagnato da angeli, alla destra di Dio. [2]

I seguaci di Saulo sono tutti coperti dalle loro vesti. Saulo indossa la tunica ed il manto, e sta seduto all' estremità a destra dinanzi al Santo, mentre colle braccia allungate e le mani aperte incoraggia la folla a lapidarlo. I persecutori del martire stanno tutti raggruppati a sinistra: uno d' essi spingesi innanzi in atto di scagliare, con forza, un masso che tiene con ambo le mani sollevate; tre altri, mirabilmente disposti dietro a questo, gettano pietre contro il Santo, ed un quinto, pure dallo stesso lato, si china col capo in avanti a raccogliere una pietra. L'atteggiamento di costui somiglia a quello di Giovanni e di suo fratello intenti ad alzar la rete nella Pesca miracolosa. La forma muscolare delle figure fa credere che Giulio Romano, il quale più tardi doveva dipingere questo soggetto per la chiesa di Santo Stefano in Genova, abbia avuto parte nella esecuzione del cartone per questo arazzo. Bello oltremodo è il gruppo sopra ricordato di Gesù rivolto a braccia aperte verso il Martire, accompagnato da Dio Padre,

[1] « E lapidavano Stefano che invocava Gesù e diceva: Signor Gesù ricevi il mio spirito. » Vedi gli Atti degli Apostoli, II.

[2] « Ma egli essendo pieno dello Spirito Santo, affissati gli occhi al cielo, vide la gloria di Dio, e Gesù che stava alla destra di Dio. » Ivi, VII, 55.

e preceduto da tre angeli ad ali spiegate, che facendosi innanzi colle mani, diradano le nubi.

Il paese ove accade il martirio è deserto e cosparso qua e là di pietre: in lontananza vedonsi alcuni alberi, e da un lato colline con città, o castelli, che ricordano quelle nelle vicinanze di Roma.[1]

San Pietro che accompagnato da Giovanni, guarisce uno storpio alla porta chiamata Speciosa del tempio di Gerusalemme.[2] È questo uno dei più bei cartoni di Raffaello per la grandiosità di concetto, per la varietà di movimento e per l'espressione. Si presenta la scena sotto un portico, le cui colonne sono ritorte e ricche di ornamentazioni. Si ritiene che Raffaello abbia adottato la forma di queste colonne da quelle che vedonsi a San Pietro, e che si dice formassero parte del tempio di Gerusalemme.[3]

Queste colonne con le loro linee flessuose stanno in armonia con le forme contorte degli storpi, a cui sembra facciano da cornice. Esse sono ornate di finti bassorilievi rappresentanti fogliami simmetricamente disposti, e tralci di viti, in mezzo ai quali alcune figure di putti scherzosi, pieni di vita, in vari atteggiamenti, pare che stiano cogliendo i grappoli d'uva. Tali finti bassorilievi sono alternati da spirali scanalate, che sorgono da foglie d'acanto. Nello spazio di mezzo, tra le colonne, San Pietro di profilo sta ritto in piedi in atto di benedire uno storpio e di prenderlo per il polso del braccio sinistro. La giacca e la camicia stracciate che coprono la contorta persona dello storpio, contrastano con l'ampio panneggiamento

[1] La storia di questo arazzo è la medesima che quella della « Pesca miracolosa » (vedi innanzi).

[2] Atti degli Apostoli, III, 2-3.

[3] Passavant, vol. II, pag. 198.

dell'Apostolo; il volto di questo è inspirato alla dignità e alla compassione, e contrasta con le irregolari e grossolane fattezze della creatura deforme che l'Apostolo benedice.

Lo storpio che è seduto a terra, tiene nella mano destra abbassata la gruccia: i suoi piedi sono irrigiditi, la gamba destra è rattrappita e ripiegata sulla sinistra; solo un miracolo potrà rendergli l'uso delle membra. Lo sforzo della mano di Pietro nell'afferrarlo ed il dolore che è dipinto sul volto del paziente, esprimono che l'opera miracolosa sta per avverarsi.

L'azione è così chiara, che lo spettatore non può dubitare della guarigione subitanea del rattratto. La scena non presenta nulla di ripulsivo; non vedesi alcuna piaga ributtante, ma bensì una reale esposizione del deforme, quale possiamo trovarla negli storpi dipinti da Masaccio nei suoi affreschi del Carmine in Firenze,[1] coll'aggiunta però di tutti gli elementi della grande arte di cui eransi giovati i maestri della Scuola toscana vissuti dopo Masaccio, prima di trovare la loro ultima espressione in Raffaello. San Giovanni è alla destra di San Pietro col braccio destro allungato, colla mano mezzo aperta, rivolto allo storpio, che sta contemplando con melanconica simpatia, fiducioso nel miracolo che si sta operando.

Un'altra figura d'uomo rattratto, che vedesi fra le colonne a destra, pare esprimere nel volto una certa sfiducia pel miracolo che sta per avverarsi. Egli si regge, inginocchiato, ad un grosso bastone con ambo le mani, e guarda tutto intento San Pietro; una povera giacca, dalla quale escono le braccia nude, gli ricopre la figura: attorno alla vita ha una cintura di cuoio,

[1] Vedasi il vol. II, *Vita di Masaccio*, pag. 290 e seguenti.

a cui sta appeso un barilotto. Il mento ha coperto da poca e rada barba, e il cranio è spoglio di capelli; la carnagione è di tinta olivastra. Il grosso labbro inferiore che sporge innanzi, ed i piccoli occhi cisposi, danno al mendicante un' espressione di volgare furberia. La volgarità di questa figura è posta in bel contrasto con la grazia e l' innocenza della giovane madre, che sta più indietro con un bimbo tra le braccia, e col gruppo di uomini e donne che stanno intenti a guardare il miracolo. Tra le colonne, in vicinanza allo storpio, in mezzo a quelli che osservano sul davanti, avvi uno con folta barba, col capo coperto da una berretta e colle braccia sollevate e le mani aperte, il quale corrugando la fronte fissa forte lo sguardo verso lo storpio. Dall' altro lato tre figure stanno alla destra di San Giovanni; una delle quali con la fronte fasciata da un panno bianco, sembra un ammalato: questi con aria fiduciosa sta osservando lo storpio. Il vicino, di forme volgari, ha gli occhi spalancati e la bocca aperta come istupidito. Davanti a questi un terzo, veduto di profilo, con folta barba a punta e folti e ricciuti capelli, poggiando il mento alle mani che tiene l' una sull' altra appoggiate al bastone, spinge innanzi la testa fissando acutamente lo sguardo verso San Pietro che gli sta di contro.

Al di là della colonna da questo lato, un fanciullo grandicello veduto di schiena, nudo, e con la testa rivolta all' uomo descritto per ultimo, lo prende con una mano per la cintola della veste, e lo tira forte quanto può verso la parte opposta. Più indietro, una donna camminando verso l' interno, porta in testa una cesta, e conducendo per mano un fanciullo, volge il capo verso di noi. Il fanciullo mentre le corre al fianco, tutto gaio e vispo, volge pur esso la testa e lo sguardo

verso di noi; e colla mano destra tiene sulla spalla un bastoncello, al quale con una cordicella sono legati per le gambe due piccioni. Più indietro, appoggiati alle colonne, trovansi una donna ed un uomo, ritti in piedi, rivolti al tempio, come se fossero in atto di pregare. Sembra che il gruppo della donna col fanciullo poco fa ricordato, sia stato eseguito dalla mano del maestro, o che questi abbia ripassato il lavoro del suo scolare Penni. Il modo con cui è disegnato l'altro fanciullo sul davanti, il suo movimento, la muscolatura troppo sviluppata nelle forme, e le carni di tinta rossastra con ombre scure ed opache, rivelano la mano di Giulio Romano.

Le parti risparmiate dai restauratori, mostrano ancora quanto belle dovessero essere le gradazioni dei toni che originariamente ravvivarono il cartone. Dovevano produrre grande effetto la luce moderata che rischiara le figure sul davanti, il cielo luminoso attraverso le colonne a sinistra di chi osserva, e l'oscurità della porta del tempio e della colonnata a destra, confusamente illuminate da alcune lampade appese. Le parti sfuggite alla ingiuria del tempo e dei restauri, mostrano che Raffaello deve avere vigilato all'esecuzione di questo cartone più che in taluni altri, correggendo e ritoccando l'opera degli scolari. [1]

[1] Londra, Kensington Museo. La superficie di questa pittura è deturpata dai ritocchi, e specialmente, doloroso a dirsi, il principale gruppo nel mezzo, a cui probabilmente Raffaello stesso lavorò di più. La carnagione, i capelli e gli abiti di San Pietro sono stati ridipinti. Il colore è ridotto di tinte pesanti ed opache, e le ombre scure. Ma nelle mani vi sono ancora certe parti dove si può riconoscere l'originale. Così pure San Giovanni ed il rattratto hanno sofferto pei ritocchi, e le carnagioni sono ridotte ad una tinta rossastra uniforme. Sono pure ridipinte in gran parte le carni: dove questo restauro non fu fatto, appaiono leggiere tracce

Nel cartone della morte di Anania, Raffaello seguì la medesima disposizione che tenne per la Disputa del Sacramento e per la Scuola d'Atene. Raggruppò le figure alternativamente sul pavimento marmoreo di qualche edificio pagano, e su di una piattaforma posta più indietro. Il rozzo impalcato della piattaforma, con ai lati la balaustrata in legno, ci dà l'idea di una umile e nascente comunità religiosa: tali dovevano essere infatti i più frettolosi edifici de' primi cristiani. Fu raggiunto l'effetto pittorico collocando sul pavimento alcune figure inginocchiate, e sulla piattaforma gli Apostoli ritti in piedi dietro ai quali pende lungo la parete una tenda. Una bella ellissi è formata dai vari episodi a destra e a sinistra. Dall'altro lato vedesi per primo, sul davanti, Anania caduto a terra e morente.[1] Egli è preso di scorcio; le membra nude sono paralizzate, nondimeno ancora flessibili; la testa rovesciata all'indietro; le pupille stravolte. Ha il braccio destro abbandonato attraverso alla persona, e si sorregge debolmente sull'altro braccio appoggiato col dorso della mano al pavimento. Rassomiglia per forma ad un gladiatore moribondo, che si contorce nell'agonia. Il volto ha

del colore originale. L'altra figura del rattratto che si tiene appoggiato colle mani al bastone, ha pure sofferto; ma la testa di questo, come quella dell'altro storpio, sono le parti meglio conservate. Del fondo originale nulla o assai poco avanza. La parte meno offesa della pittura è la donna col fanciullo che le cammina dappresso, e il fanciullo più grande veduto di schiena, che deve essere una delle parti eseguite da Giulio Romano. L'architettura e l'ornamentazione sembrano lavoro di Giovanni da Udine. Non si conoscono i disegni fatti dal maestro per questo cartone. L'arazzo subì le medesime vicissitudini dei precedenti.

Oxford. Un frammento di una copia del cartone, che fa parte della Collezione Guisa, rappresenta la donna che porta i colombi sul capo.

[1] Vedi Atti degli Apostoli, V, 1-5.

tipo e forme d'uomo del volgo tra gli spasimi della morte. La giacitura del torso e delle estremità è così naturale, da sembrar presa dal vero; nondimeno la figura ricorda qualche cosa del capitano nella battaglia di Anghiari di Leonardo, ed il classico bassorilievo rappresentante Meleagro gettato a terra dal cinghiale Calidonio, ricordati discorrendo della figura dell' Eliodoro nell'affresco della camera; e rammenta pure il Dio fluviale nel Giudizio di Paride, che vedesi nella stampa di Marcantonio, eseguita da un disegno di Raffaello. In una stampa dell'anno 1512 abbiamo una figura col movimento simile a quello dell'Anania. Si può quindi credere che questa sia presa da un disegno che Raffaello aveva fatto prima del cartone per l'arazzo, e forse anco che esso sia uno di quegli studi, che eseguì per la figura dell' Eliodoro gettato a terra, e del quale non si servì per quell'affresco.[1]

Dietro ad Anania due uomini colpiti di maraviglia si fanno innanzi, ed alquanto piegati su di lui, stanno guardandolo fissamente: il più giovane di questi, senza barba e con ricchi e ricciuti capelli, coll'indice della mano del braccio sinistro piegato, accenna ad Anania gli Apostoli; l'altro con barba, più maturo in età, e con un panno accomodato attorno ai capelli a guisa di turbante, colle braccia violente-

[1] Nell' Epistolario intitolato *Epistolae et Evangelii*, stampato in Venetia per Marc' Antonio di Fradeli da Sabio, MDXII, Del Mese de Zugno, (rara edizione che trovasi nella Biblioteca Marucelliana a Firenze), è contenuta una illustrazione di Cristo che guarisce un ossesso, la cui figura, fatta eccezione della testa che è di profilo, è un' esatta riproduzione del movimento dell' Anania. Il barone Liphart, ben noto per la sua erudizione in materie d' arte, fu quello che si compiacque di farci conoscere l' esistenza di questa illustrazione, sulla quale fu attirata l' attenzione di lui dal signor Bayersdorf, direttore della Galleria Reale di Schleissheim in Baviera.

mente stese dalle parti e le mani aperte, mostra nella tensione dei muscoli l'emozione violenta che prova a tal vista. Più indietro due altri si avvicinano portando ciascuno un fascio di panni sulla spalla, e da un lato Safira, inconsapevole del fatto del marito, sta con compiacenza contando monete che aveva distolte ai poveri. Chiude da questo lato la scena un'altra figura di profilo, della quale non vedesi che la testa.

Dall'altro lato, di contro ad Anania, un uomo spaventato, con un ginocchio sul pavimento e le braccia allungate ai lati con le mani aperte, la bocca spalancata, e gli occhi fissi ad Anania, si spinge indietro, colpito dall'orrore che prova a tal vista: una donna dietro a lui con un ginocchio essa pure sul pavimento, ma rivolta colla parte superiore della persona dall'altro lato, con le braccia stese e le mani sollevate, gira la testa cogli occhi spalancati, e corrugando la fronte è presa da spavento alla vista di Anania caduto morente a terra. Questi atteggiamenti pieni di vita e di terrore, ci richiamano alla memoria quelli delle donne spaventate alla vista dell'Eliodoro caduto e percosso dai messaggeri celesti nell'affresco del Vaticano. Presso a questi sta un altro mendicante in piedi. Sulla piattaforma trovansi due Apostoli, uno dei quali sembra l'Apostolo Giovanni. Questi, mentre con la destra mette alcune monete nelle mani del povero in piedi, coll'altra mano lo benedice. L'Apostolo presso a Giovanni porta una borsa contenente denaro. In vicinanza dei mendicanti v'hanno due donne ritte in piedi e rivolte agli Apostoli che tendono la mano. Sulla piattaforma nel centro sta la severa figura di San Pietro, che accenna coll'indice della mano destra ad Anania, punito da Dio per aver

frodato ai poveri della comunità, e coll'indice dell'altra mano accenna a quelli che portano i panni. La grandiosa figura di San Paolo sta vicino a San Pietro, e solleva l'indice della mano sinistra al cielo per indicare che là saranno giudicate le pene dovute al reo, e con l'altra mano sorregge il manto. Le altre figure degli Apostoli, disposte dietro a San Pietro e a San Paolo, mostrano tipi e forme svariate e ben appropriati movimenti. Uno di questi alla destra di San Pietro colle mani giunte a preghiera, è rivolto verso il cielo come per rendere grazie del prodigio operato. Nella oscurità verso sinistra veggonsi un vecchio curvo, appoggiato al bastone, ed una donna che salgono una scala. Un'altra donna si affaccia dal balcone a guardare.

Dal lato opposto, scorgesi da una grande finestra la campagna chiusa da colline e in parte coperta dal leggiero fogliame degli alberi che stanno sul davanti e spiccano sull'azzurro del cielo, in parte leggermente rannuvolato. Vedendo San Pietro ed i suoi compagni sulla piattaforma e Anania giacente al suolo, non è possibile non accorgersi che queste figure sono state concepite nello stesso modo come il Platone, l'Aristotile e il Diogene nella « Scuola di Atene. » Tanto in questa composizione quanto in quella di cui ci occupiamo, si ammira la medesima dignità nelle figure e la medesima semplicità monumentale nei panneggiamenti.

Il movimento dei due che facendosi innanzi guardano tutti intenti Anania agonizzante, forma un bel contrasto con l'azione dell'uomo e della donna che indietreggiano atterriti. Bello è pure il giusto contrapposto della gente che da un lato porta offerte, coi poveri che ricevono dall'altro lato l'elemosina dagli

Apostoli. Vien così espresso tutto il sistema di governo della Chiesa.[1]

Il cartone della « Cecità di Elima » ci illustra quella parte degli Atti degli Apostoli che specialmente si riferisce alla missione di San Paolo.[2] Questo cartone è ammirabile per le maestose proporzioni delle figure, la spiccata concentrazione degli incidenti in un punto, ed il bel partito della massa della luce e dell'ombra conforme ai precetti di Leonardo. La scena rappresenta un tribunale romano, con la sedia curule pel giudice, con pilastri adorni di

[1] Kensington Museo. Cartone della Morte di Anania. La superficie di questa pittura è stata anche in molte parti ridipinta, come specialmente si osserva nei contorni e nelle ombre.

L'esecuzione non sembra corrisponda pienamente alla grandiosità della composizione. Riteniamo però che Raffaello, come si ebbe a notare nel testo, vi abbia lavorato ripassando qua e là le figure, certo le principali, ed abbia maggiormente lavorato intorno alle figure di San Pietro, di San Paolo, di Anania e dei due uomini che si piegano sul corpo di quest' ultimo. L' uomo inginocchiato e la donna sbigottita che stanno dinanzi, paiono opera di Giulio Romano. Le carni di queste due figure, e particolarmente quelle dell' uomo, hanno un colore rossastro uniforme. Alcuni ritocchi sfigurano le pupille della donna, che sembrano scure prugnole. Tutti i buchi fatti con gli spilli nel cartone sono stati riempiti nel restauro con colore. Gli Apostoli in piedi che trovansi tra San Pietro, Safira e le figure che a quest' ultima stanno dappresso, paiono opera del Penni. Vi sono frammenti di questo cartone che presuppongono l' esistenza di una copia attribuibile al Penni. Due di questi trovansi nel Louvre. Uno di essi è indicato col n. 333; misura m. 0,524 per m. 0,362. Proviene dalla collezione Jabach dove era catalogato sotto il nome del Penni: rappresenta la parte superiore della donna inginocchiata che esprime terrore, col volto girato di tre quarti verso la destra, i capelli ripiegati e riuniti da un nastro attorno alla testa, e colle treccie rannodate nel mezzo. Questa figura di grandezza naturale è eseguita a matita e con colori a tempera. L' altro trovasi indicato sotto il n. 334. Medesime dimensioni del precedente. Busto in profilo dell' uomo che riceve l' elemosina dall' apostolo Giovanni.

L' arazzo ha la medesima storia dei precedenti.

[2] Atti degli Apostoli, XIII, 6-11.

fregi, con nicchie, bassorilievi, colonne ed altra ornamentazione di stile classico, che ci dà l'idea d'un governo da molto costituito e pieno di sfarzo, nel medesimo modo col quale la piattaforma in legno dell' « Anania » dà l'idea del potere sorgente della Chiesa cristiana. Elima e Paolo stanno l'uno a destra e l'altro a sinistra, dinanzi al proconsole Sergio, che presiede il giudizio coi littori a lui dappresso. Paolo, veduto quasi di schiena, vicino a Barnaba che sta colle mani giunte in atto di preghiera, è una figura severa ed imponente. La tunica e il manto a larghe e spaziose pieghe, contribuiscono a dare più efficacemente quell'aspetto grave e severo quale si addice a San Paolo. Ha questi la destra protesa in atto di parlare, e tiene nell'altra mano abbassata il libro del Vangelo chiuso. Tre figure dietro a Paolo ed a Barnaba, delle quali non vedonsi che le teste, chiudono da questa parte la scena. Il giovane che trovasi sui gradini alla destra del proconsole, abbigliato col costume romano, allunga il braccio destro con la mano aperta verso Elima, mentre pieno di vita volge il capo verso un altro giovane che scorgesi solo in parte dietro di lui, un po' più sotto.

Anche i littori che stanno dall'altro lato sui gradini del tribunale alla sinistra di Sergio, mostrano con varie movenze la sorpresa per il prodigio operato dal santo.

Elima che sta dall'altro lato di contro all'Apostolo, incurvato alquanto, cogli occhi chiusi e la bocca semiaperta, mette incerto in avanti un piede, colpito d'improvvisa cecità, tenendo le braccia e le mani stese in modo convulso. Le forme grossolane, il tipo volgare, il costume che indossa, ed il panno che porta attorno ai capelli, come anche il mo-

vimento convulso e pieno di verità, formano un bel contrapposto colla nobile e dignitosa figura dell'Apostolo. Alla destra di Elima un uomo d'aspetto parimenti vulgare, forse un seguace delle dottrine del Mago, si caccia innanzi fissando forte gli occhi in quelli del cieco Elima, e colle braccia mezzo sollevate e le mani aperte, mostra la sorpresa che prova a tal vista. Dietro a questi, da un lato, un uomo di profilo mentre guarda il proconsole, coll'indice della mano destra sollevata accenna al proprio occhio, e coll'altra mano del braccio abbassato ad Elima. Un altro con movimento animato volge la testa alla sua sinistra, accennando colla mano destra a San Paolo. Questo soggetto è concepito ed espresso in modo veramente drammatico. L'effetto che tuttora il cartone produce in chi lo riguarda, ad onta dei molti danni patiti e dei ritocchi, mostra quanta fosse la potenza artistica del maestro. Pur troppo nessuna parte del cartone è esente dai ritocchi; ma ancora la composizione, le forme, e i movimenti delle figure ci fanno pensare che Raffaello dovè aver lavorato all'esecuzione della pittura. Se nella concezione delle figure, che sono di maestosa grandiosità, si osserva l' influenza delle opere monumentali di Michelangiolo, si notano pure alcune reminiscenze delle pitture della cappella Brancacci a Firenze. Il San Paolo accompagnato da Barnaba dinanzi a Sergio, ci fa rammentare la figura del Santo dipinto da Masaccio in atto di risuscitare il fanciullo morto; ma forse ricorda ancora più il Santo quando rivolge la parola a Pietro in carcere, dipinto nella stessa cappella Brancacci da Filippino Lippi.[1] Dalle arcate laterali del classico edificio scorgesi la

[1] Per questi affreschi a Firenze vedasi ciò che si disse a pagina 291, e di nuovo a pag. 307, del vol. II della nostra Storia.

campagna, alcune colline ed il cielo in parte nascosto da nubi.[1]

Noi vedremo fra poco che Raffaello fu chiamato a Firenze nell'autunno del 1515. Non è improbabile che egli abbia in quell'occasione rinfrescato i suoi ricordi dei capolavori fiorentini.

« San Paolo a Listra » ci presenta dinanzi agli occhi la vita ed i costumi degli antichi Greci più vivamente che gli altri cartoni. Veggonsi qui i pagani che credevano gli Apostoli, non già predicatori della nuova fede, ma Dei discesi in terra sotto forma umana. Il sacerdote di Giove che conduceva le vittime inghirlandate alle porte del tempio per sacrificare col popolo, fa ora lo stesso dinanzi a San Paolo. Era perciò assai assai naturale che Raffaello studiasse i soggetti dei sacrificii nei modelli di scultura antica, per far rivivere lo spettacolo che dovè offrirsi agli occhi dei santi Paolo e Barnaba, quando si strapparono le vesti.[2] Il trovare tali soggetti non era così difficile come sceglierne i più acconci.

[1] Kensington, Museo. Cartone per questo arazzo. Anco questo è bucato con spilli; i buchi son però nascosti in gran parte dal colore del ridipinto. Sono più particolarmente deturpati: i capelli e la barba di Barnaba; i capelli e gli abiti di Paolo; la testa e la barba di Elima, e le figure dei due littori. La figura di Sergio fu più di una volta imbrattata insieme colla nicchia e col primo piano che è pure formato di finti marmi colorati. Sul davanti, nel mezzo, sotto i piedi di Sergio, leggonsi queste parole: SERGIUS PAULUS ASTAE PROCOS CHRISTIANAM FIDEM AMPLECTITUR SAUL PREDICATIONE. L'arazzo che ha meno sofferto del cartone, dà una migliore idea di questa bella composizione. La sua storia è simile a quella degli altri arazzi della serie.

Windsor. Nella collezione reale trovasi uno schizzo in matita nera lumeggiato col bianco, che ha alcune macchie, e presenta le traccie di essere stato graticolato. È evidente però che non è un originale, ma bensì una copia tratta dal cartone del quale si è tenuto parola.

[2] Vedi Atti degli Apostoli, XIV, 7-14.

A Mantova esiste un bassorilievo con figure simili a quelle di Raffaello. Vedesi in questo l'altare portatile su cui il sacerdote accende il fuoco, il fanciullo che suona i pifferi, il giovane toro dalla testa abbassata, e l'assistente del sacerdote, che impugna la scure.[1] Tra gli episodi che compongono i bassorilievi della Colonna Traiana, ve ne è uno che rappresenta la processione pel sacrificio di un toro e d'un montone. Altre forme di tali processioni sono rappresentate in alcuni bassorilievi che ora si conservano nel Museo Capitolino, in altri dell'arco di Costantino, o in frammenti che si trovano nelle ville dei principi romani. Non può dubitarsi che Raffaello non abbia esaminato e studiato la maggior parte di questi modelli. Anche nella villa Medici in Roma, egli potè vedere il bassorilievo col sacrificio del toro, ed il sarcofago illustrante la vita di un eroe, che fu più tardi trasportato a Firenze da Clemente VII, e che ora adorna la Galleria degli Uffizi. In ciascuno di questi modelli dovè trovare qualche cosa che poteva giovare al suo intento. Nel primo di questi vedevasi il toro con la testa tenuta bassa dall'assistente del sacerdote, il *Victimarius* in atto di alzar l'ascia per dare il colpo mortale, il *Sacrificator* che versa il contenuto di una patera sul fuoco che arde sull'ara, ed il fanciullo che suona i pifferi: nel secondo il toro tenuto fermo da due uomini coronati di foglie d'alloro, il *Victimarius* mentre vibra il colpo: nel terzo il fanciullo con il cofanetto contenente la farina. Raffaello adattò tutti questi episodi alla sua pittura: un assistente inginocchiato nel mezzo del primo piano con la guaina del coltello legata alla cintura, tiene

[1] Gesta di Lucio Vero, bassorilievo del Museo di Mantova.

il bue per le narici e per un corno. A lui dappresso stanno inginocchiati due sacerdoti pel sacrificio, cinti il capo di ghirlande di alloro.[1] Il *Victimarius* nudo fino ai fianchi, come l' altro che sta inginocchiato davanti e tiene il toro, si prepara a vibrare il colpo. Due sacerdoti in grave atteggiamento presiedono al sacrificio. Un giovane colpito nel vedere San Paolo che addolorato si strappa le vesti, si affretta facendosi innanzi, ed allunga la mano come per arrestare il colpo del vittimario. Una seconda vittima scorgesi nel fondo, a destra di chi osserva, condotta dal popolo impaziente. Dall' altro lato, sul davanti, un uomo col capo coronato di foglie di quercia, mentre si fa innanzi alquanto incurvato conducendo un montone verso l' ara, volge la testa a San Paolo che gli sta vicino alla sua destra, sulla soglia del tempio. Presso l'altare, dove è acceso il fuoco, un bel giovanetto cogli occhi abbassati, sta tutto intento a sonare i pifferi, mentre un secondo parimenti bello, tiene colle mani il cofanetto della farina, e con movimento grazioso volge la testa ad osservare il vittimario che conduce il montone. La scena è qui rappresentata con grande abilità. Nel primo piano a destra, il rattratto che San Paolo ha guarito, con le mani giunte e le braccia allungate, rivolto all' Apostolo, si fa innanzi per rendergli grazie della guarigione ottenuta. Uno spettatore incredulo

[1] L' assistente inginocchiato che tiene la vittima per le narici e per un corno, è la figura principale di un frammento incastrato sulla facciata dal lato del giardino della villa Medici (ora Accademia di Francia) a Roma. Un altro frammento nel medesimo luogo rappresenta l' assistente che conduce un bue dal *Victimarius* con l' ascia.

Un altro frammento che trovasi nel cortile del palazzo Ottoboni Boncompagni al Corso a Roma, rappresenta il *Sacrificator* che porta un vaso ed un piatto di frutta presso all' uomo che spinge innanzi un porco.

si china ad esaminare le membra del guarito, e gli alza l'estremità dell'abito per assicurarsi della realtà del miracolo. A sinistra, presso al montone che è condotto al sacrifizio, vedesi sulla soglia del tempio San Paolo che, pieno di sdegno, volge la testa da un lato per non vedere il sacrifizio, e colle mani si strappa dal petto le vesti. Dietro di lui trovasi su uno dei gradini San Barnaba, che sollevandosi sui piedi, con le dita delle mani intrecciate e piegate al petto, si rivolge esso pure addolorato e in atto supplichevole, verso quelli che fanno il sacrifizio. Il bue, la persona che lo tiene col capo abbassato e il giovanetto che suona i pifferi, sono tolti dal primo, il *Victimarius* dal secondo dei bassorilievi medicei: [1] il bambino con il cofanetto della farina è invece tolto da un bassorilievo nell'Arco di Costantino; l'uomo col montone da quelli della Colonna Traiana. Tutti questi elementi servirono per la pittura di Raffaello piena di grande interesse drammatico e di verità, e condotta con abile adattamento di ciascuna parte alla necessità del soggetto e degli incidenti del miracolo e delle sue conseguenze. Il carattere della città di Listra come città pagana, è qui rappresentato dalla statua di bronzo del Mercurio che vedesi nel mezzo del secondo piano sopra un alto piedistallo; mentre da un lato sorge il tempio rotondo con nicchie tra pilastri corintii, ed un palazzo decorato di statue. Nel fondo scorgonsi da lungi alcuni fabbricati sulla riva d'un fiume, e colline che staccano sul cielo.

L'atteggiamento grandioso e pieno di vita del San Paolo, le sue forme, il tipo, la sua capigliatura e la barba, il largo e spazioso panneggiamento, sono ammirabili, e danno alla figura qualche cosa d'im-

[1] Firenze, Uffizi n. 39; e Uffizi n. 15.

ponente e di classico. Fa bel contrasto all' atteggiamento di San Paolo, quello di Barnaba, che, osservando addolorato, con aria supplichevole cerca d' impedire il sacrifizio. La scena è rischiarata da una luce molto temperata. Spaziosa e ben degradata è la massa delle mezze ombre e dell' ombre, come di quelle proiettate dai corpi. La parte più illuminata è quella attorno all' ara, il tempio rotondo e parte dell' edificio davanti a questo, sui quali staccano per tono le figure. Moderata pure è la luce del paese e del fondo. Nell' oscurità sono posti dall' altro lato gli edifici colla figura di San Barnaba, e per metà quella di San Paolo che gli sta dinanzi. Il modo con cui la luce serpeggia in mezzo a quelle figure ed ai fabbricati, la degradazione delle tinte, il chiaroscuro, il rilievo e le ombre, mostrano che Raffaello si attenne alle grandi massime di Leonardo.

La stretta attinenza che questo cartone ha, rispetto al tempo, col dipinto dell' « Incendio di Borgo, » si rileva dal fatto che la madre la quale invita il bambino a pregare, figurata in quell' affresco, è imitata dal medesimo rilievo mediceo di cui Raffaello si servì per questo cartone del « Sacrificio di Listra. » [1]

Il cartone è meglio conservato di quello di « Paolo dinanzi a Sergio, » ma è anch' esso assai danneggiato. Raffaello senza dubbio lavorò in questo cartone, quantunque si possa credere che si facesse aiutare da Giulio Romano per la pittura delle figure d' atteggiamento ardito, e che hanno maggior movimento, quali ad esempio quelle del *Victimarius* e degli assistenti. Nelle figure più calme, come per esempio quelle dei fanciulli, si può giudicare siasi servito dell' opera del Penni, e di quella di Giovanni da Udine

[1] Uffizi n. 39.

per gli ornamenti dell' altare di forma classica e per le fabbriche col rimanente del fondo.[1]

« San Paolo che predica agli Ateniesi »[2] è men felice nella composizione che il « San Paolo a Listra. » La figura del Santo è di profilo sulla gradinata che conduce alla cima dell' Areopago, di contro al tempio di Marte. Il manto che gli avvolge le spalle e la persona, gli lascia scoperte le braccia. Con l' energia dell'invettiva di Demostene egli stende ambo le mani verso il cielo, in atto di parlare al popolo raccolto sotto di lui. La grandiosità della sua persona, l' eloquenza di cui l' atteggiamento e l' espressione dell' Apostolo dan prova, lo svariato aspetto degli ascoltatori che l' osservano stando al piano inferiore sotto ai gradini, danno un bell' effetto alla scena. Questo cartone presenta di nuovo vive reminiscenze del San Pietro e del San Paolo dipinti da Masaccio e da Filippino Lippi nel Carmine in Firenze. Ma l'Apostolo di Raffaello è mosso da una maggior passione corrispondente al soggetto; qui San Paolo deve tuonare con tutta la sua eloquenza contro un culto idolatra. Là luce coglie l' Apostolo di fianco, lasciandone nel-

[1] Kensington Museo. San Paolo a Listra, Cartone. Sarebbe di troppo tedio il numerare le parti più danneggiate dai restauri. Dal più al meno, son tutte offese.

Oxford. Nel Museo trovasi sotto il n. 120 un disegno ombreggiato con bistro copiato dall' arazzo. Misura pollici 6 su pollici 8 3/4. Sul rovescio avvi un debole disegno che ricorda l' arazzo del San Pietro che opera un miracolo alla porta del tempio.

Chatsworth. Ivi trovasi un bellissimo studio del San Paolo a punta d' argento su pergamena. È punteggiato per esser passato su altra carta. Sembra fatto di mano di Raffaello.

Roma. L' arazzo che trovasi nel Vaticano, e la cui storia non differisce da quella della serie, mostra che il cartone dovette essere più grande di quello che è oggidì. Parte del dorso e la gamba sinistra dell' uomo col montone che vediamo nell' arazzo, non trovansi nel cartone. In quella parte deve essere stato mutilato.

[2] Vedi Atti degli Apostoli, XVII. 17-23.

l'ombra il profilo e metà della figura, la quale stacca per tono sulla parte luminosa dell'edificio che vedesi nel secondo piano. Dietro a San Paolo avvi il portico dell'Areopago, e più da lungi un edificio non compiuto, nello stile del rinascimento, presenta a noi il portico di prospettiva e di scorcio. Dinanzi al Santo s'erge la statua di Marte su di un piedistallo, a rappresentazione della fede pagana che Paolo combatte. A lui deve esser dedicato il tempio rotondo che molto probabilmente aveva anche prima servito da modello a quello di stile bramantesco che trovasi nel cortile dell'ex convento in San Pietro in Montorio a Roma.[1] Esso è rappresentato alquanto di fianco, ed è ornato di nicchie con statue: nel mezzo si apre la porta sotto un peristilio circolare che sostiene una loggia con una semplice balaustrata. Questo edificio qua e là rischiarato dalla luce, è di tinta alquanto scura per modo da far risaltare le figure degli ascoltatori che si trovano sul davanti rivolti verso San Paolo. Alcuni Ateniesi sono disposti in un segmento di cerchio; quelli più presso a San Paolo stan seduti, gli altri in piedi. Nel primo piano a destra sul davanti, di contro al Santo, stanno le due figure di Dionisio e Damari, i due neofiti dell'Apostolo in atto di salire i gradini. La prima di queste figure si spinge innanzi con le braccia allungate, le mani aperte e gli occhi fissi al Santo; l'altra, in atto compiacente, osserva parimenti l'Apostolo. Ambedue mostrano nei loro movimenti la viva fede da cui sono animati, convertiti dalle parole del Santo. I filosofi che stanno in piedi in vicinanza di questi, coperti dal largo mantello,

[1] Il progetto primitivo in alzato del tempietto indicato come disegno della mano di Bramante, trovasi tra i disegni degli Uffizi in Firenze col n. 135.

mostrano d' essere immersi in profonda meditazione. Il primo di essi, con folti capelli e folta barba, colle braccia piegate e nascoste sotto il largo mantello, tiene la testa e gli occhi abbassati. Il suo vicino, un vecchio in parte calvo e con barba grigia, col mento appoggiato alle mani che tiene l' una sull' altra sopra una gruccia, guarda fissamente il Santo. Un terzo è rivolto al Santo con aria tranquilla e quasi convinto. Delle cinque altre figure ritte in piedi da questo lato, dietro alle accennate, il più vecchio, colla testa e gli occhi alquanto inclinati e la mano al mento coperto da folta barba, sta pensieroso. Nel mezzo stanno due figure sedute a noi di contro; la prima volge la testa animata verso i due vecchi barbuti, che sono dietro di loro, l' uno rivolto all' altro. Quello un po' più alla destra, tenendo l' indice di una mano su quello dell' altra, sembra stia annoverando gli argomenti in favore o contro il paganesimo. Dietro a loro avvi un terzo. Il giovane seduto vicino al primo indicato, volta la testa egli pure ai due vecchi e accenna loro il Santo coll' indice della mano destra spinta innanzi. Oltremodo belli e animati sono il movimento e l' intreccio di questo gruppo. Alla destra di esso, chiude la scena un giovane ritto in piedi intento ad ascoltare San Paolo.

La meditazione, il desiderio delle cose nuove, la disputa, l' affermazione, l' eloquenza e la convinzione, tutti questi svariati sentimenti sono ivi rappresentati. Dall' altro lato, in vicinanza dell' Apostolo avvi un gruppo di tre persone, la prima delle quali è una figura corpulenta, la quale, coperta in parte dal mantello e la testa da una berretta, tiene una mano alla cintura della veste, intenta ad ascoltare le parole dell' Apostolo. Alla sua destra avvi un filosofo di profilo con

lunghi capelli e folta barba, che, tenendo le mani l'una sull'altra appoggiate ad un bastone, mentre sta ascoltando le parole dell'Apostolo, osserva quelli che gli stanno di contro: un terzo, pure di profilo, ma seduto sulla gradinata, con la mano destra appoggiata ad una gamba e l'altra chiusa ed appoggiata al mento, coperto da corta e ricciuta barba, è tutto intento ad ascoltare le parole di San Paolo. In lontananza e tra gli edifizi, veggonsi due uomini che conversano tra loro, ed altre figure più da lungi nella campagna, mentre nel fondo scorgesi una città con un obelisco. Se un difetto può notarsi, è quello che le figure in generale sono alquanto tozze e meschine nelle forme; ma la tecnica esecuzione è accurata e diligente: tali caratteri ci fanno pensare alla collaborazione del Penni; e crediamo che possa essere di Giovanni da Udine la pittura delle fabbriche come degli altri accessorii. Certo poi deve essere dipinta da Raffaello la grandiosa figura dell'Apostolo. Si nota inoltre in questo cartone il bel partito e la massa spaziosa della luce e delle ombre, così bene disposta e bilanciata da contribuire a dare alla scena apparenza di verità.[1]

[1] Kensington, Museo. San Paolo che predica in Atene. Cartone. Alcune parti del colore sono deteriorate o perdute, ed altre sono state alterate dai ridipinti. Una commettitura fatta assai male, produce una linea irregolare lungo uno dei pilastri del tempio e lungo la parte destra dell'uomo che sta in piedi, presso San Paolo. Il colore dell'abito dell'Apostolo è divenuto opaco; le maniche della tunica sono tagliate in due dalle parti del cartone malamente riunite. Nell'insieme può dirsi meglio conservato di alcuni altri cartoni.

Firenze, Uffizi n. 540. Studio in matita rossa del San Paolo; di due figure dietro al Santo, che sono quella seduta sui gradini, e quella in piedi con le mani l'una sull'altra ed appoggiate al lungo bastone; di due altre, vedute quasi di fronte nel mezzo del cartone, ritte in piedi, l'una con la mano al mento, e la seconda ri-

« La Prigione di San Paolo » di cui non ci è stato conservato il cartone, è conosciuta soltanto per l'arazzo danneggiato e restaurato che trovasi nel Vaticano. Rappresenta San Paolo prigioniero a Filippi. Un terremoto ha scosso le fondamenta della prigione che minaccia di cadere. San Paolo a mani giunte, come in atto di pregare, si vede attraverso l'inferriata del carcere.

A destra scorgesi il paese ed il cielo in parte coperto di nubi. In vicinanza al carcere stanno due guardie colpite di spavento, sentendo muoversi il terreno sotto ai loro piedi. Sotto ad esse sta l'allegorica figura *Terrae Motus*, rappresentata da un gigante che solleva la crosta della terra, fuor della quale egli sorge subitamente formando una caverna sorretta dalla testa

volta con aria tranquilla, osservando l'Apostolo; e finalmente di quasi tutta la figura di Dionisio l'Areopagita. Potrebbe essere un primo pensiero per questo cartone, ma invece che essere della mano del maestro ci sembra disegnato dal Penni sotto la direzione dell'Urbinate, oppure, per un certo carattere fiorentino, si potrebbe anco credere una copia di Perin del Vaga da un primo pensiero di Raffaello.

Louvre. Non esposto al pubblico. Nel catalogo del 1845 aveva il n. 575. Disegno a penna ombreggiato col bistro e lumeggiato col bianco. Misura m. 0,25 per m. 0,32. Questa è una copia tratta dal cartone.

Chatsworth. Testa a matita nera punteggiata collo spillo. È questa il rovescio della testa della figura in piedi che sta ascoltando la parola dell'Apostolo, coperta da un mantello bianco ed in atto di guardarlo. Sembra essere uno studio del Penni.

Chatsworth. Altra testa in matita nera, simile a quella dell'ascoltatore che sta seduto a destra di San Paolo e a lui dappresso (uno studio di mano che indica, non servì pel cartone). È del medesimo stile dello studio precedente, e come quello punteggiato per il trasporto. Questa testa potrebbe però essere stata fatta per servire alla pittura della Trasfigurazione.

Weimar. Nella collezione del Granduca di Sassonia trovasi un disegno a matita nera della testa e del busto della figura di Damari. È stato troppo usato e restaurato, tanto da non potersi avventurare un' opinione sulla sua autenticità.

e dalle braccia. La prima delle guardie piega il capo sbigottito a terra, mentre con subitanea azione agita per l'aria le mani. L'altra guarda all'insù ed alza meccanicamente lo scudo, come per ripararsi da un colpo. L'atteggiamento del primo soldato è una variante di quello dell'uomo che si china per guardare Anania morente nel cartone di Raffaello. L'interesse principale della composizione si concentra però nella allegorica figura del terremoto, rappresentato da una figura erculea incurvata. L'atteggiamento violento e la tensione dei muscoli mostrano il grande sforzo fatto per alzare la superficie della terra.[1] Questo tipo di forza soprannaturale non è esente da reminiscenze michelangiolesche, quantunque sembri derivare più direttamente dai modelli antichi. Richiama il Sisifo che vacilla sotto il peso di una rupe, inciso da Sante Bartoli che lo trasse da un originale della collezione Barberini, o il Prometeo che il medesimo artista parimenti incise ricavandolo da un altro bassorilievo. Ci ricorda anche assai vivamente la figura del Cielo nel Giudizio di Paride di Marcantonio, nel quale un gigante barbuto, rappresentante il firmamento, tiene sollevato con la testa ed ambo le mani un ampio manto, su cui Giove seduto poggia i piedi.

Il ricorso costante di queste forme nei disegni

[1] « San Paolo in prigione. » Arazzo. Vaticano. Danneggiato e riparato. Misura piedi 3 1/2 in larghezza.

Il Passavant descrive uno schizzo pel « Terremoto, » che faceva parte della collezione di Sir Joshua Reynold e poi della collezione di W. Roscoe. Disegno a penna lavato col bistro. Misura pollici 8 per 8 1/2. (Passavant, *Raphäel*, vol. II, pag. 204). Giudicando dall'arazzo, a noi pare che abbia lavorato intorno alla pittura del cartone Giulio Romano. Nel dipinto a Mantova con Giove che fulmina i giganti, eseguito da Giulio con l'aiuto di Rinaldo e Fermo da Caravaggio, vediamo esagerato il tipo e le forme che si riscontrano in questa figura.

raffaelleschi è una conseguenza naturale degli studi che l'artista veniva facendo dopo la sua nomina di architetto della fabbrica di San Pietro, e ci rivela il periodo di tempo in cui Marcantonio incideva la stampa or ricordata, mentre ci indica la perfetta conoscenza che Raffaello aveva dei modelli antichi. La scena in cui le Dee sono radunate, rappresenta un boschetto, a guardia del quale stanno alcune ninfe e dei fluviali adagiati a terra. Paride col bastone pastorale in una mano, consegna colla destra il pomo a Venere, mentre Giunone lo minaccia col dito. Minerva volge a lui con isdegno le spalle, e Mercurio si affretta a partire per divulgare l'esito del giudizio. Una figura allegorica simile ad una Vittoria, scesa dal cielo, sta per deporre una corona sul capo di Venere: Apollo in cielo ha già fatto partire il carro del sole preceduto dai due gemelli sui loro destrieri, e Giove appare nella sua maestà seguito da Dee nelle nubi, che la figura allegorica del « Firmamento » sorregge sul suo ampio mantello. L'artista che scolpì questo soggetto in un classico bassorilievo della villa Medici, il quale non deve essere sfuggito a Raffaello, non si limitò a rappresentare soltanto il « Giudizio di Paride » e gli dei fluviali, ma pose Apollo e Giove sul mantello del Firmamento. Di questo soggetto, anche al tempo di Raffaello, conoscevansi numerose varianti. Una di queste l'abbiamo sulla corazza della statua di Augusto, ritrovata nel 1863 nella villa dell'Imperatrice Livia presso la Via Flaminia, la quale ammirasi presentemente nel Museo Vaticano. In questa vedonsi Apollo, il Firmamento, e il Dio fluviale sdraiato a terra. La profonda impressione che le forme antiche di questo genere lasciarono nella mente di Raffaello, è evidente nei suoi cartoni per gli arazzi,

nella stampa di Marcantonio e nei mosaici della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo. Il dio fluviale della stampa ci ricorda l'Eliodoro, l'Anania, e gli studi per la seconda serie degli arazzi, come il capitano ferito nella « Battaglia di Anghiari » di Leonardo.

S'ignora se i cartoni siano stati mandati uno per uno o tutti insieme a Bruxelles; ma la rapidità con cui furon tessuti fa ritenere probabile l'ipotesi che fossero spediti nei Paesi Bassi l'uno dopo l'altro. Era generalmente creduto che Bernardo Van Orley avesse invigilata la esecuzione degli arazzi ad Arras, come affermò il De Piles. Essi furono invece tessuti da Pieter Van Aelst di Bruxelles per 1000 ducati ciascuno,[1] e Paris De Grassis attesta che questo fu appunto il prezzo pagato, descrivendo l'impressione che lasciarono in chi li vide, quando furono per la prima volta esposti il 26 dicembre 1519 nella Cappella Sistina.[2] Le numerose repliche degli arazzi fatte

[1] De Piles, *Abrégé de la Vie des Peintres,* pag. 470.

[2] Il prezzo dei cartoni ci vien dato dal Diario di Marcantonio Michiel, Tomo IX, pag. 405. (Vedi le Memorie dell'I. R. Istituto Veneto, 1860, e Müntz, *Raphäel,* pag. 479). È incerto tuttora se il Michiel non confonda il prezzo dei cartoni con quello dei singoli arazzi. Il Passavant, fondandosi sopra un manoscritto che trovasi nel Vaticano del Diario di Paris De Grassis, cita il prezzo di *Duorum millium ducatorum.* Vi sono però altre versioni del manoscritto, qual'è quella, a cagion d'esempio, che si conserva alla Biblioteca Casanatense di Roma, che c'indica il prezzo nel seguente modo:

1519. « In die Sancti Stephani (dec. 26), fuit missa Papalis solita, presente Papa cum Cardinalibus triginta. Eam Missam cantavit Cardinalis de Valle, licet non satis bene. Hodie Papa jussit appendi suos pannos de Rassia, novos, pulcherrimos et preciosos de quibus tota cappella stupefacta est in aspectu illorum, qui, ut fuit universale judicium, sunt res, quibus non est aliquid in orbe nunc pulchrius, et unum quodque pretium (petium?) est valoris ducatorum millium auri in auro. »

Il Passavant scrivendo come noi dicemmo: « Valoris duorum

sui cartoni, che tuttora esistono in parecchie collezioni, dimostrano quanta fosse la universale ammirazione che i cartoni destarono.[1]

millium ducatorum auri in auro. » (*Raphäel*, vol. II, pag. 190), raddoppia così il prezzo indicato del manoscritto della Casanatense.

La seguente interessante citazione del Cicogna dimostra che soltanto sette arazzi furono esposti nel 1519.

Diarii di Marcantonio Michiel (Codice già di C. A. Cicogna):

« A dì 27 decembre 1519. Roma. Queste feste di Natale il Papa messe fuori in cappella 7 pezzi di razzo * perchè l' ottavo non era fornito, fatti in ponente, che furono giudicati la più bella cosa che sia stata fatta in eo genere a nostri giorni, benchè fussino celebri li razzi di Papa Giulio dell' anticamera, li razzi del marchese di Mantova dal disegno del Mantegna, et li razzi di Alfonso overo Federico re di Napoli. »

Il nome di Pieter van Aelst, e la tessitura degli arazzi a Bruxelles, hanno la testimonianza di un documento citato nel *Raphäel* del Müntz (op. cit., pag. 481), scoperto dal cav. Bertolotti negli Archivi di Roma.

[1] Museo di Berlino. Le prime copie degli arazzi che ascendono a nove, appartennero ad Enrico VIII d'Inghilterra e trovansi ora nel Museo di Berlino. L' arazzo che manca è quello della « Prigionia di San Paolo. » Tutte misurano m. 4,30 in altezza. In larghezza la « Pesca miracolosa » misura m. 4,80; la « Conversione di San Paolo » m. 5,78; la « Lapidazione di Santo Stefano, m. 4,95; « Cristo che consegna le chiavi a San Pietro, » m. 6,16; « San Pietro alla Bella Porta del tempio, » m. 5,78; la « Morte di Anania, » m. 6,35; « la cecità di Elima, » m. 6,47; « San Paolo a Listra, » m. 6,25; e « San Paolo ad Atene, » m. 4,97.

Gli orli in questa serie di arazzi, rappresentano ghirlande di foglie. Essi furono venduti dopo l' esecuzione capitale di Carlo I, all' ambasciatore spagnuolo Don Alonzo de Cardenas pel Duca di Alva. Nel palazzo della famiglia di quest' ultimo in Madrid rimasero fino al 1823, e furono quivi comprati dal signor Tupper, console inglese, il quale li vendè nel 1844 al re di Prussia. Ma nella casa d' Alva esiste tuttora un altro esemplare, da noi non veduto, che fu messo in vendita a Parigi qualche anno fa, ma poscia ripreso dal proprietario.

Dresda. Una seconda serie comprende sei arazzi, i quali hanno orli più grandi di quelli di Berlino. Misurano m. 5,10 in altezza. Le copie perdute son quelle della « Conversione di San Paolo, » della « Lapidazione di Santo Stefano, » e della morte di « Anania. » Non vi sono in questa serie fili d' oro. Fecero parte dell' eredità del Cardinale Furstenberg (morto nel 1704), il quale

* Cicogna, annot. in Morelli. col Ms. annot. dal Brandolesi. Ms. nella Marciana di Venezia.

I cartoni di Raffaello segnano la fine di uno splendido periodo dell'arte l'italiana, che si aprì con Giotto, e continuò con Masaccio, Ghirlandaio e Leonardo. Mentre la vòlta della Sistina è una meravigliosa creazione del genio di Michelangelo, i cartoni di Raffaello sono la più evidente prova del come possa conseguirsi l' originalità mediante lo studio giudizioso dei capolavori dell'arte posti a confronto di continuo colla natura. Ciascuna di queste pitture mostra come l'artista nella composizione dovesse spiegare tutte le forze del suo ingegno. Dove l' azione è necessaria, essa forma un elemento essenziale nella disposizione delle figure; dove non è strettamente richiesta, è sostituita dalla varietà delle espressioni o dai contrasti di movimenti e di atteggiamenti. Ogni sentimento, ogni passione si manifesta con una intensa concentrazione di vita e di energia drammatica, e ciò è ottenuto con uguale efficacia, tanto per il deforme che pel bello, tanto per la fanciullezza che per la virilità e per la vecchiaia. Era condizione necessaria che Raffaello avesse stu-

comprò questi arazzi in Inghilterra. Nel 1723 furon ricomprati per 30,000 talleri e pervennero nelle mani di Augusto I, elettore di Sassonia e re di Polonia.

Parigi. Un' altra serie simile a quella di Berlino, ma tessuta dai Gobelin al tempo di Luigi XIV, trovasi nella Guardaroba Reale a Parigi e fu esposta al pubblico nel 1883.

Vienna. Un' altra serie eseguita probabilmente sotto la direzione di Giulio Romano a Mantova, fu nella ritirata dal Veneto degli Austriaci portata a Vienna.

Loreto. Un' altra serie di questi arazzi in assai cattiva condizione, ed inoltre d'un tessuto inferiore, trovasi nella Santa Casa di Loreto. Si riteneva che fossero stati regalati dal cardinale Sforza Pallavicini di Genova; ma siamo invece assicurati che nell' Archivio di quella Santa Casa si hanno memorie che fanno conoscere come essi furono regalati dalla nobile famiglia Fieschi di Genova. Altri di questi arazzi conservansi altrove, e di essi un bello esemplare trovasi nella Guardaroba del Palazzo Reale a Madrid.

diato la natura nei suoi migliori modelli e l'arte antica nelle sue forme più ideali, e si fosse assimilato collo studio perseverante tutti questi materiali, prima di incarnare tutti i tesori della sua mente: e se le sue pitture talora richiamano l'arte classica, e le opere di Masaccio, di Filippino, di Leonardo e persino di Michelangelo, questa era una conseguenza necessaria del suo metodo. Ma da queste reminiscenze seppe Raffaello trarre partito, riproducendole con caratteri e forme proprie del suo sentire. È nei cartoni che Raffaello creò un tipo della divinità di Cristo, tipo che negli annali dell'arte lo collocò vicino al Da Vinci. Se il Da Vinci produsse il Salvatore nella più alta forma di serenità quale doveva avere un uomo Dio consapevole di dover subire il martirio, anche Raffaello incarnò una forma di pari maestà nel Salvatore da lui imaginato. E le figure degli Apostoli furono espresse con tanta energia, vestite con tale aureola di dignità, quale mai era stata loro data, e che non fu superata se non dal tipo stesso della sua figura del Cristo. A tutto questo egli seppe aggiungere il più delicato e squisito senso dell'armonia, dei colori e dell'equilibrio delle luci e delle ombre, e seppe servirsene perfezionando uno stile già in tutte le sue parti determinato.

FINE DEL SECONDO VOLUME.

APPENDICE E CORREZIONI.

Nella nota 2 a pag. 290 si disse che i disegni per la Cappella Chigi negli Uffizi a Firenze sono tutti tre dati dal Catalogo ad Antonio Picconi da San Gallo. mentre invece ne' *Disegni d' Architettura esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze* (anno 1885, parte III, pag. 146), il disegno col n. 165 è assegnato a Raffaello: il disegno col n. 169 ad Antonio da San Gallo il giovane; il disegno col n. 1746 ad Aristotile da San Gallo che lo trasse da uno di Raffaello; i disegni coi numeri 166, 167, 3204 ad Antonio Dosio, da disegni di Raffaello: altri due disegni, notati nello stesso Catalogo, appartengono ad autori ignoti de' secoli XVI e XVII.

In una nota del *Vasari* edito dal Sansoni (volume IV, pag. 368, nota), è fatto osservare che a tergo d' un foglio con uno schizzo a penna di Raffaello della pianta della Cappella Chigi (Galleria degli Uffizi, n. 168), è pur delineato lo spaccato della detta Cappella con sotto la scritta: *Cappella di Agostino Ghigij ch' eh* (sic) *nel Popollo a Roma;* ed è inoltre soggiunto che tale scritta è certamente di mano di Antonio da San Gallo. Se non che da un diligente studio intorno al « Mausoleo di Agostino Chigi, » scritto dal chiarissimo prof. Gnoli, ed ultimamente comparso nel-

l' *Archivio Storico dell' Arte* (vol. II, 1889), mentre non è messo in dubbio che il disegno col n. 165, rappresentante la pianta della Cappella Chigi, sia tracciato e scritto di mano di Raffaello, e che il disegno col n. 169, il quale dà la pianta della stessa Cappella con qualche differenza da quello ora indicato e più simile alla pianta dell' edifizio, portando anche la scritta: *Cappella del populo de agostino gisi*, sia di mano di Antonio da San Gallo; apprendiamo eziandio che la scritta del disegno col n. 168 (citato nella indicata nota al *Vasari* edito dal Sansoni): *Cappella di Agostino Ghigij ch' eh nel Popollo a Roma*, è sbagliata e di mano ignota, e che il disegno rappresenta invece la pianta di Santa Maria in Monserrato, edificata appunto dal San Gallo. Il San Gallo infatti scrisse sul disegno di suo pugno « *Locho per lo spitale* » e da un' altra parte « *vano della Cupola palmi 88* » le quali annotazioni non si addicono per nulla nè alle circostanze della Cappella Chigi, nè alla sua cupola il cui vano è soltanto di palmi circa 33.

Da quanto fu esposto risulta che veramente di mano di Raffaello non v' è negli Uffizi che un disegno della pianta della Cappella Chigi, differente da quella che fu poi adottata (n. 165, citato), e che Aristotile da San Gallo eseguì un altro disegno della trabeazione ecc. della stessa Cappella, da uno schizzo di Raffaello; che invece un disegno della pianta della detta Cappella, molto prossimo a quello adottato nella costruzione dell' edifizio, appartiene ad Antonio da San Gallo il giovane.

Si può quindi asserire che anche per la cappella Chigi, come si ebbe a dire per la Villa Madama e per altri edifizi, l' opera da attribuirsi al genio dell' Urbinate sia stata l' idea prima, lo schizzo originario, che

poi egli affidò ad un esperto architetto perchè lo completasse nelle sue parti e procedesse alla sua costruzione. La Cappella Chigi, che dovea contenere la sepoltura di Agostino il Magnifico, doveva poi esser decorata con pitture a mosaico, con ricca ornamentazione e con opere di scultura, di cui il maestro forniva pure gli schizzi o i disegni, per poi curarne in tal caso anche l' esecuzione.

In questo senso perciò sembra doversi interpetrare l' espressione del Vasari (vol. VIII, pag. 46) « e nella chiesa di Santa Maria del Popolo (fece), *l' ordine* della Cappella di Agostino sopraddetto, » intendendo cioè che Raffaello dava il pensiero e gli schizzi della fabbrica da eseguire e de' suoi ornamenti, mentre altri, esperti nell' architettura, dovevano occuparsi sia della costruzione come delle decorazioni sotto l' alta direzione di lui.

INDICE DEL VOLUME SECONDO.

Illustrazioni del presente volume..... .. ..Pag. v

Capitolo VIII..... 1-60

Raffaello e Michelangiolo a Roma. — Relazioni dei due pittori con Giulio II come patrono delle arti. — La famiglia della Rovere. — Artisti impiegati dal Papa: Bramante, Perugino, Signorelli. — Studio delle rovine degli antichi monumenti. — Papa Giulio e la corte di Urbino. — Quando può aver conosciuto Raffaello.— Data della venuta di Raffaello a Roma. — La data generalmente accettata è corretta? — Decorazione delle Camere fatte dal Sodoma, Lotto e altri. — Arrivo di Raffaello a Roma nel 1509. — Incomincia a dipingere nella Camera della Segnatura. — Ordine seguìto nel lavoro. — La vòlta, i soggetti delle pitture, le quattro allegorie. — La Disputa. — L' impressione originale. — Le scene rappresentate. — Influenze di fra Bartolomeo e di Leonardo. — Imitazione della adorazione de' Re magi di Leonardo. — Descrizione del soggetto. — Il differente carattere delle sue parti. — Imitazione dell' antico nella figura Allegorica. — Le ore. — Riminiscenze di posteriori pitture di fra Bartolommeo. — Disegni. — Sonetto.

Capitolo IX..... 61-106

Impressione che producono gli affreschi della Camera della Segnatura. — La tecnica esecuzione in questo periodo della carriera di Raffaello. — Il Laocoonte. — Dubbi quanto all' esposizione di alcuna parte degli affreschi di Michelangiolo nella cappella Sistina (anno 1509). — Rivalità tra Raffaello e Michelangelo a questo tempo. — La Scuola di Atene. — Sorgenti da cui il soggetto fu preso. — Bramante possibile consigliere di Raffaello. — Descrizione dell' affresco e di ciò che contiene. — Cartone dell' Ambrosiana. — Studi dei modelli.— Importanti personaggi introdotti nel piano superiore. — Ritratti di Bramante, Raffaello, Perugino. — Il carattere umbro eliminato. — Miglioramenti tecnici. — Il colore. —

Studio dell' arte antica per la decorazione delle scolture. — Apollo, Minerva e Bassorilievi. — Disegni di questo tempo. — Il Parnaso. — Confronto tra la stampa di Marcantonio e i primi disegni di Raffaello. — L' affresco è fatto prima della stampa? — Descrizione dell' affresco. — Sannazaro. — I Poeti e i disegni che li ritraggono. — Le tre figure allegoriche della Prudenza, Forza e Temperanza. — Gregorio IX che sancisce i Decretali. — Melozzo e Raffaello. — Ritratti di Giulio, dei cardinali Giovanni de' Medici, di Alessandro Farnese, e del Cardinale del Monte. — Giustiniano pubblica le Pandette. — Monocromi.

CAPITOLO X ..... Pag. 106-208

Anno in cui Raffaello terminò le pitture della Camera della Segnatura. — Giulio II lascia Roma nel 1510 per recarsi al campo, ritorna nell' anno successivo. — Raffaello e Michelangiolo sospendono il loro lavoro nel Vaticano. — Il Papa ritorna a Roma senza barba. — Il suo ritratto colla barba nell' affresco della Camera della Segnatura. — Metà delle pitture della vòlta della Cappella Sistina finita da Michelangelo. — Giulio II; come fu dipinto da Raffaello. — Ritratti a Roma e a Firenze. — Cartone nella Galleria Corsini a Firenze. — Giovanni da Udine. — Giovanni Francesco Penni. — La Madonna del Popolo. — Giulio Romano, Marcantonio Raimondi e la strage degli Innocenti. Bramante e Perugino. — Baldassarre Peruzzi. — Agostino Chigi. — Il duca di Urbino, Fedra Inghirami. — Sigismondo Conti, Baldassarre Castiglioni e Domenico Grimano. — Madonna di Casa d'Alba. — Madonna di Casa d' Orléans. — La Vergine del Diadema. — Affreschi commessi da Giulio II per la decorazione del passaggio fra il Vaticano e il Belvedere. — Attività di Raffaello. Giulio II e Leone X sopraccaricano Raffaello di lavoro.. — Giulio II permette a Raffaello di accettare commissioni per altri. — Pitture sulla vòlta della camera dell' Eliodoro. — Iddio apparisce a Noè. — Influenza di Michelangiolo. — Sacrificio di Abramo. — Studio dell' arte classica riunito a reminiscenze dell' arte Toscana. — Il sogno di Giacobbe rammenta le creazioni di Michelangelo. — Confronto collo stesso soggetto dipinto da Raffaello nella vòlta della seconda Camera. — Nel « Roveto ardente » si riscontrano gli stessi caratteri che nell' affresco di Noè, ed in quello di Giacobbe. — Affreschi delle pareti. — Eliodoro cacciato dal tempio. — Influenza dell' arte classica e di Leonardo. — Lavoro degli assistenti. — Giulio Romano e Giovanni da Udine. — Miracolo di Bolsena. — Data dell' anno in cui furono condotti a termine questi due affreschi. — Madonna di Fuligno. — Madonna del divino Amore. — Ritratto di Bindo Altoviti. —

Madonna dell' Impannata. — Affresco del Profeta Isaia in Sant' Agostino a Roma per Giovanni Goritz. — Influenza di Michelangelo su Raffaello.

CAPITOLO XI..... ... Pag. 208-273

Malattia di Giulio II. — Visita le pitture della Cappella Sistina. — Cade di nuovo ammalato. — Raffaello in questo tempo trascura il suo lavoro. — Ritratto di Federigo Gonzaga. — Morte di Papa Giulio. — Elezione di Leone X. — Raffaello riprende il suo lavoro nel Vaticano. — L' affresco dell' Attila. — Ritratti di Leone X e del suo seguito in questo dipinto. — G. F. Penni assistente. — Liberazione di San Pietro dal Carcere. — Giulio Romano ed il Penni. — L' Attila e la liberazione di San Pietro finiti nel 1514. — Amori di Raffaello. — Leone X desidera sia condotto a termine il lavoro nel Vaticano, ed Agostino Chigi le pitture della Farnesina e della Cappella in Santa Maria della Pace. — Raffaello si mette all' opera. — Lettere di Raffaello al Castiglione e allo zio Ciarla. — Considerazioni sullo stile di queste lettere. — L' Aretino. — Epoca in cui Raffaello dipinse la Galatea. — Modello di San Pietro (agosto e novembre 1514). — Raffaello e Sebastiano del Piombo. — Fonti classiche per la Galatea. — La Galatea e assistenza di Giulio Romano. — Sibille in Santa Maria della Pace. — Timoteo Viti. — Stile di Raffaello nelle Sibille. — La Madonna del Pesce. — La Madonna dei Candelabri. — La Madonna della Seggiola. — La Madonna della Tenda. — Domenico Alfani. — Il ritratto dell' Inghirami.

CAPITOLO XII 273-363

Esaltazione di Leone X, suo carattere, sua politica. — Relazione di Raffaello col Papa e la sua corte. — Luca Signorelli, Giuliano, Giulio e Lorenzo de' Medici. — Il Bibbiena e il Bembo. — Michelangelo riceve la commissione di eseguire il monumento di Giulio II. — Salute cagionevole del Bramante e provvedimenti presi per aiutarlo nei suoi lavori. — Giuliano da San Gallo e Fra Giocondo. — Il Bramante muore. — Raffaello è nominato sopraintendente della fabbrica di San Pietro, con San Gallo e con Fra Giocondo alla sua dipendenza. — Storia della ricostruzione della fabbrica di San Pietro. — Il Rossellino. — Disegno colossale del Bramante. — Graduale riduzione nelle proporzioni. — Conservazioni di parti della vecchia chiesa. — Suo stato nel primo ventennio del secolo sedicesimo. — La croce latina e la greca. — Raffaello è partigiano della croce latina. — Suo valore quale architetto. — Di che egli fosse debitore al Bramante e ad altri. — Quale fu l' opera di Raffaello nell' archi-

tettura? Vita e affari domestici di Raffaello dopo la morte del Bramante. — Raffaello incomincia la camera dell' incendio (1 luglio 1514). — Incendio di Borgo. — Quale è l' opera di Raffaello e quale quella dei suoi discepoli. — Giulio, il Penni e Giovanni da Udine. — Copia di edifici Romani. — Battaglia d' Ostia (1514-15) — Corrispondenza di Raffaello col Dürero. — Suoi studi relativi alla Colonna Traiana e all' arco di Costantino. — Sebastian del Piombo. — Ritratti e figure di Giulio dei Medici, del Bibbiena e di Leone X. — I cartoni e gli arazzi della Cappella Sistina. — Repliche degli arazzi di Raffaello. — Lo stile de' cartoni per gli arazzi. — Il « Giudizio di Paride » di Marcantonio.

Appendice e correzioni 365

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00724 8707